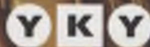
Alberto Manguel

Gezgin, Kule ve Kitapkurdu

Metafor Olarak Okur

Çeviren: Dilek Şendil



YAPI KREDİ YAYINLARI

Dünyanın hikâyelerden meydana geldiğini düşünen yegâne varlık insandır, dünya kitabını türlü kılıklara bürünerek okuruz: Gezgin olur, aydınlanmaya giden hacılar gibi sayfalarda yol alırız; toplumdan kaçar, okuyarak kendi fildişi kulelerimize çekiliriz. Bazen bilgiyi özümsemek için değil de kitapkurtları gibi kendimizi sözcüklerle tıka basa doldurmak için yalar yutarız kitapları.

Manguel olağanüstü geniş ufkuyla ve birikimiyle okurları ve onların dört binyıldır dünya denilen metinle kurdukları ilişkiyi anlatan metaforlar zincirini irdeliyor. Kitaplarla şaşkına dönmüş Don Quijote ve hac yolcusu Dante, öğrendikleriyle felce uğrayan Prens Hamlet, okuduklarıyla yaşamak istediği hayatı birbirine karıştıran Emma Bovary gibi bildik kahramanların yardımıyla edebiyat karakterlerinin okurlara ve okumaya dair değişken tutumlarını yansıtan bir yol haritası çıkarıyor.

Okuryazar toplumlar, yazılı söz üzerine kurulmuş toplumlar insanla evren arasında algılanan ilişkiyi adlandırmak için temel bir metafor geliştirmişlerdir: dünya okumamız gereken bir kitaptır.

ISBN 978-975-08-3874-3



10 TL



GEZGİN, KULE VE KİTAPKURDU
Metafor Olarak Okur

Alberto Manguel 1948'de Buenos Aires'te Arjantinli bir ana babanın çocuğu olarak doğdu. Çocukluğunu babasının diplomatik görevi nedeniyle İsrail'de geçirdi. Çek bakıcısından İngilizce ve Almanca öğrendi. Anadili İspanyolcayı, 1955'te Arjantin'e döndükten sonra öğrendi. Öğrenciliğinde Jorge Luis Borges'e dört yıl süresince kitap okudu. Yaşamını Fransa, İtalya ve İngiltere gibi değişik ülkelerde sürdüren Manguel, 1988'den beri Kanada vatandaşı.

Yazarlığı yanında çokdilli bir çevirmen, antoloji yazarı ve yayıncı olarak uluslararası ün kazanan Manguel'in başlıca yapıtları arasında *Hayali Yerler Sözlüğü* (Çev. Sevin Okyay-Kutlukhan Kutlu, YKY, 2005), 1992'de McKitterick Ödülü'nü kazanan romanı *News from a Foreign Country Came* (Yabancı Bir Ülkeden Haber Geldi) ve Kanada'da Kurmaca-Dışı dalında Genel Vali Edebiyat Ödülü'nü kazanan *Reading Pictures: A History of Love and Hate* (Resimleri Okumak: Aşk ve Nefretin Tarihi) sayılabilir.

Manguel'in Türkçeye çevrilen diğer kitapları şunlardır: *Başka Ateşler: Latin Amerikalı Kadın Hikâyeciler Antolojisi* (Çev. Tomris Uyar, 1988); otuzdan fazla dile çevrilip uluslararası bir çoksatar olan, *Times Literary Supplement* tarafından Yılın En İyi Kitapları arasına seçilen ve Fransa'da Medicis Ödülü'nü kazanan *Okumanın Tarihi* (Çev. Füsun Elioğlu, YKY, 2001); Borges'e kitap okuduğu günlere ilişkin anılarını anlattığı *Borges'in Evinde* (Çev. Cem Akaş, YKY, 2002), *Pålmiyelerin Altında Stevenson* (Çev. Cem Akaş, YKY, 2004), *Okuma Günlüğü* (Çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2007), *Geceleyin Kütüphane* (Çev. Dilek Şendil, YKY, 2008), *Kelimeler Şehri* (Çev. Esen Ezgi Taşçıoğlu, YKY, 2009), *Bütün İnsanlar Yabancıdır* (Çev. Saliha Nilüfer, YKY, 2012).

Dilek Şendil Kadıköy Maarif Koleji ile İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Dilimize kazandırdığı 70'i aşkın kitap arasında yayınevimizden çıkmış çevirileri: Ian Hodder, *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü* (2006), Gerald MacLean, *Doğuya Yolculuğun Yükselişi: Osmanlı İmparatorluğu'nun İngiliz Konukları* (2006), John Gray, *Saman Köpekler: İnsanlar ve Diğer Hayvanlar Üzerine Düşünceler* (2008), Alberto Manguel, *Geceleyin Kütüphane* (2008), Tony Judt, *Savaş Sonrası: 1945 Avrupa Tarihi* (2009), *Kötülük Kol Gezerken* (2011) ve *Anılar Şalesi* (2013), Stella Rimington, *Kaçak Avı* (2009) ve *Gizli Ajan* (2010), Martin Amis, *Görüş Evi* (2010), Kate Atkinson, *Güzel Haber Ne Zaman Gelir* (2012), Janet Souter, *O'Keeffe*, Ian Rankin, *Başkasının Mezarı* (2014), *Ölüleri Anmak* (2014), *Veda Müziği* (2015).

Alberto Manguel'in
YKY'deki kitapları:

Okumanın Tarihi (2001)
Borges'in Evinde (2002)
Palmiyelerin Altında Stevenson (2004)
Hayali Yerler Sözlüğü (2005)
Okuma Günlüğü (2007)
Geceleyin Kütüphane (2008)
Kelimeler Şehri (2009)
Bütün İnsanlar Yalancıdır (2012)
Okumalar Okuması (2013)
Tanpınar'ın İzinde: Beş Şehir (2016)
Gezgin, Kule ve Kitapkurdu - Metafor Olarak Okur (2016)

ALBERTO MANGUEL

Gezgin, Kule ve Kitapkurdu

Metafor Olarak Okur

Deneme

Çeviren
Dilek Şendil


YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4759
Edebiyat - 1357

Gezgin, Kule ve Kitapkurdu - Metafor Olarak Okur / Alberto Manguel
Özgün adı: The Traveler, the Tower, and the Worm - The Reader as Metaphor
Çeviren: Dilek Şendil

Kitap editörü: Dürrin Tunç
Düzelti: Korkut Tankuter

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Sayfa tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Akgül Yıldız

Baskı: Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi
A Blok Kat: 2 34310 Haramidere / İstanbul
Telefon: (0 212) 412 17 00
Sertifika No: 12026

Çeviriye temel alınan baskı: University of Pennsylvania Press, 2013
1. baskı: İstanbul, Kasım 2016
ISBN 978-975-08-3874-3

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 34425 Karaköy / İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
Internet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Craig'e sevgilerimle,

İçindekiler



Hildegard von Bingen "Kozmik Adam" Liber divinorum operum (1170-1174)

Giriş

Gerçek diye bir şey yoktur, onlar yorumdur.
Friedrich Nietzsche, *Posthumous Papers*
(ölümünden sonra yayımlanmış yazıları)

Anlayabildiğimiz kadarıyla bizler dünyanın öykülerden meydana geldiğini düşünen tek türüz. Biyolojik olarak gelişmiş ve varoluşunun bilincine varmış varlıklar olarak algıladığımız kimliklerimizi ve bizi kuşatan dünyanın kimliğini sanki edebi açıdan çözümlemek gerekirmişçesine, sanki evrendeki her şey öğrenip anlamamız gereken bir şifreyle temsil ediliyormuşçasına ele alırız. İnsan toplumları hepimizin bir noktaya kadar yaşadığımız dünyayı anlama yetisine sahip olduğu varsayımına dayanır.

Dünyayı anlamak veya anlamaya çalışmak için deneyimleri dile aktarmak yeterli olmaz. Dil yalnızca deneyimlerimizin yüzeyine göz atmakla yetinir ve hem konuşan ya da yazanın düşünen zekâsına hem de dinleyen ya da okuyanın yaratıcı zekâsına bağlı yarım yamalak ve belirsiz işaretleri, ortak olduğu varsayılan bilindik şifrelerle bir kişiden diğerine aktarır. Karşılıklı birbirini anlama olanaklarını pekiştirmek ve daha geniş anlam alanı yaratmak için dil sonuçta, dilin doğrudan iletişim kurma yetersizliğinin itirafı olan metaforlara başvurur. Metaforlar aracılığıyla bir alandaki deneyimler bir başka yerde kazanılanlarla aydınlanmış olur.

Aristoteles metaforun gücünün dinleyici kitlesinde farkındalık uyandırmasından ileri geldiğini belirtmişti;[1] bir başka deyişle, dinleyicilerin metaforun öznesine belli bir ortak anlam yüklemeleri gerekmektedir. Okuryazar toplumlar, yazılı söz üzerine kurulmuş toplumlar insanla evren arasında algılanan ilişkiyi adlandırmak için temel bir metafor geliştirmişlerdir: dünya okumamız gereken bir kitaptır. Bu okuma, kurgu, matematik, haritacılık, biyoloji, jeoloji, teoloji ve nice yollarla türlü biçimlerde yapılabilir, ama

1 Aristoteles, *The Art of Rhetoric*, IX: 3: 10, s. 235-236, İng. çev. H. C. Lawson-Tancred, Penguin Books, Harmondsworth, 1991.

temel varsayım aynı kalır: evren belirli yasalarla yönetilen tutarlı bir işaretler sistemidir ve o işaretler, bizim kavrama yetimizin ötesinde bir anlam taşırlar. O anlamın içine bakabilmek için bizim de dünyanın kitabını okumaya çalışmamız gerekir.

Her okuryazar toplum bu ana imgeyi aynı yolla almaz, okuma edimini adlandırmak üzere geliştirdiğimiz farklı sözcük dağarcıkları belli bir toplumun belirli mekân ve belirli zamanlarda kendi kimliğini tanımlama biçimlerini yansıtır. Aritoteles'in varsayımlarına kafa tutan Cicero salt süslü söz etmek adına metaforların başıboş kullanılmaması gerektiği uyarısını yapmıştı. *De Oratore* eserinde, "nasıl giysiler en başında bizi soğuktan korumak için icat edilmiş, daha sonra süs ve şan şeref için giyilmeye başlanmışsa, metaforlar da yoksunluk nedeniyle kullanılmaya başlanmış ama giderek eğlence için ortak kullanıma girmişlerdir.[2]" Cicero'ya göre, metaforlar dil yoksunluğundan, yani deneyimimizi doğru ve somut adlandıracağımız sözcüklerin yetersizliğinden doğar. Metaforları sadece süsleme işlevi görsünler diye kullanmak onların özünde zenginleştirici gücünü zedeler.

Toplum tanımlayıcı bir temel metafordan bir metaforlar zinciri geliştirir. Dünya kitabı hayat yolculuğuna bağlanır, böylece okur da o kitabın sayfalarında yol alan bir gezgin olur. Ancak o yolculukta gezgin bazen ne geçtiği yerlere ne de oranın sakinlerine aldırır, deyim yerindeyse, bir sığınaktan diğerine ilerler; o zaman gezginin okuma eylemi dünyanın içinde yaşamak yerine ondan kaçındığı bir mekânla sınırlı kalır. *Ezgiler Ezgisi* kitabında geline, ortaçağ ikonografisinde Bakire Meryem'e atfedilen saflığın ve bekâretin göstergesi Kutsal Kitap'taki kule metaforu, asırlar sonra sosyal meselelerde eylemsizlik (atalet) ve kayıtsızlığın olumsuz çağrışımlarıyla okur-gezginin aksine, okurların fildişi kulesine dönüşmüştür. Gezgin metaforu evrilir ve sonunda metindeki hac yolcusu, bütün ölümlü varlıklar gibi, kitabın sayfalarını kemirerek kâğıtla mürekkebi yalayıp yutan daha mütevazı bir haşere olan ötekinin tumturaklı imgesi Ölüm Kurdu'nun avı haline gelir. Metafor kendine döner, Kurt nasıl okur-gezgini yiyip bitirirse, okur-gezgin de (bazen) kitapları yiyip bitirir, ancak bunu yaparken amacı,

---

2 Cicero, *Orator*, XXIII: 78, Fr. çev. Albert Yon, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

kitapların (ve hayatın sergilediği) öğretiden yararlanmak değildir, sadece sözcüklerle patlayasıya doyarak Ölümün işini gerisin geri ona yansıtır. Okur böylece kitaplardan (ve hayattan) besin olarak değil yem olarak yararlanan bir kurt, bir fare, bir sıçan, bir yaratık diye alay konusu olur.

Bu metaforlar her zaman açıkça görünmez. Bazen fikir kendi bağlamında üstü kapalı biçimde kendini gösterir, fakat onu aydınlatacak metafora henüz isim verilmemiştir. Aslında, bazı durumlarda –fildişi kule gibi– metafor, fikir toplumda yerini aldıktan uzun zaman sonra üretilir. Birkaç durum dışında metaforları dış görünüşlerine bakarak takip etmek güçtür; belki de daha faydalı, daha açıklayıcı olan metaforun ardındaki belli var olma örneklerini ve genel anlayışların gelişmesini tartışmaktır. İlk kitaplarımdan biri *Okumanın Tarihi*'nde birkaç sayfayı edindiğimiz hünerle ilişkili metaforları irdelemeye ayırmıştım. En yaygın olanlardan bazılarının izini sürmeye çalışmış, ama konunun daha derinlemesine araştırılmayı hak ettiğini anlamıştım; elinizdeki kitap bu memnuniyetsizliğin sonucu işte.

Basılı sözün okurlarına sık sık ellerindeki aracın eski moda olduğu, yöntemlerinin çağdışı kaldığı, artık yeni teknolojileri öğrenmeleri gerektiği, aksi takdirde dörtnala gidenlerin onlara nal toplatacağı söylenir. Belki de öyledir. Bizler toplumun kurallarına uyması gereken sosyal hayvanlar olsak bile, dünyayı sözcüklere dökerek, o sözcüklerle deneyimlerimizi yeniden canlandırarak yeni baştan tahayyül ederek öğrenen bireyleriz de aynı zamanda. Sonuçta, imgelem ve umut sayesinde sağ kalma gereksinimimizden doğmuş biricik yeteneğimiz, bilinci yerinde varlıklar olarak okuma eylemini anlamaya çalışmak için kullandığımız söz dağarcığının büyük ölçüde tanımladığı bu hünerimizi değiştirmeyen noktalarda yoğunlaşmak bizim için daha ilginç, daha aydınlatıcı olabilir.

Bölüm 1

Bir Gezgin Olarak Okur

Dünyayı Tanıma Olarak Okuma

Kat edilecek her yolu dolaşsanız bile ruhun sınırlarını yolculuğa çıkarak keşfedemezsiniz, hikâyesi çok derindir.

Herakleitos, parça 35



Kitabın içindeki Musa, *Grandes Heures de Ruhan* (a.y. 1430-1435).
Bibliotheque nationale de France'ın izniyle.

Dünya Kitabı

> ...size bütün kainatın harikulade kitabını takdim etmek ve kullarının hayat bulmuş harfleriyle Eser Sahibi'nin mükemmeliyetini kıraat etmenizi temin etmek...
>
> Luis de Granada, *The Symbol of Faith*

On beşinci yüzyıl bir Fransız elyazmasının sol kenarında[1] bulunan yaldızlı küçük bölüm (tezhip) metnin girişi yerine geçer. Altın kakma yıldızlarla dolu lacivert gökyüzünün önünde bir kadın beşiğe bağlı bebeğe bakıyor. Bu sahne hasır sepetin içindeki Musa'yı tasvir etmektedir. Kadın da bebek Musa'nın Yahudi bir sütanne tarafından emzirilmesi için Firavun'un kızını ikna eden Musa'nın ablası Miryam'dır; sütanne de prensesin tanımadığı, Musa'nın annesi Yohaved'dir. Sayfanın yaldızlı kenarındaki çocuk Musa'dır; nehrin sularına bırakıldığı sepetse kalın, kırmızı kaplı bir kitap. Ortaçağın yorumcuları Yeni Ahit'in öğretilerini Eski'dekilerle bağdaştırma çabasıyla ikisi arasındaki paralelliklerin izini sürerek sanatçılarla vaizlere zengin bir ikonografi sunmuşlardı. Meryem burada yüz elli altı yaşına geldiğinde yeniden gençleşerek kocası Amram'la ikinci kez evlenen Musa'nın annesine benzer: Meryem'in bekâreti Yohaved'in yeni kızlığıyla eşanlamlı okunmaktadır. Tıpkı İsa'nın doğumunu Meryem'e haber veren melek gibi Tanrı da Amram'a karısının doğuracağı çocuğun "dünya döndükçe, sadece İbraniler değil, yabancılar tarafından da yüceltilerek" anısının yaşatılacağını bildirmişti. Yehoved bütün İbrani erkek çocuklarının katlini (Meryem'in zamanında Hirodes'in yaptığı gibi) emreden Firavun'un hışmından kaçmak için hasırotundan bir beşik yapıp dışını ziftle kaplayarak Kızıl Deniz kıyısına bıraktı.[2] Zarif yaldızlı kenarda gösterilen bu imge, Mısır'dan Çıkış'taki –daha sonra Meryem'in bebek İsa'ya yapacağı gibi– Miryam'ın çocuk Musa'ya

---

1 *Heures de Rohan à l'usage de Paris*, Ms 9471, Bibliotheque de France, Paris.

2 *Bkz* Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, cilt 2, s. 261-265, İng. çev. Henrietta Szold, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998.

kol kanat geriş sahnesinin canlandırılışını Kitabın Musa'yı dünyaya taşıyacağı vaadiyle tek bir tasvirde birleştirerek üstü kapalı olarak Kurtarıcı'nın gelişini müjdelemektedir. Kitap Tanrı'nın sözünün dünyada yol alacağı taşıttır, onun izinden giden okurlar da en derin, gerçek anlamıyla hac yolcuları olurlar.

Kitap pek çok şeydir. Anıların ambarı, zaman ve mekânın koyduğu kısıtlamaları aşma aracı, derin düşünme ve yaratıcılık alanı, kendimizin ve başkalarının deneyim havuzu, aydınlanma, mutluluk, bazen de avunç kaynağı, geçmiş, bugün ve gelecek olayların kaydı, bir ayna, can yoldaşı, öğretmen olan, ölüleri yad ettiren, oyalayan, kil tabletten elektronik sayfalara kadar nice kılıklara girmiş kitap, ana kavramlarımızla girişimlerimizin çoğuna uzun zamandır metafor olarak hizmet etmektedir. Neredeyse yazının icadından bu yana beş bin yılı aşkın bir süredir düşüncelerimizi ifade eden (veya ifade etmeye çalışan) sözcüklerin simgesi olan işaretler kullanıcılarına, çetrefilli ve amaçsız, tıpkı içinde yaşadığımız dünya ve hatta hayatın kendisi kadar somut ya da soyut modeller veya imgeler olarak görünür. İlk yazıcılar çok geçmeden yeni hünerlerinin tılsımlı yanlarını anlamış olmalılar. Şifresini kavramış olanlar açısından yazma sanatı uzun metinlerin sadakatle aktarılmasını olanaklı kılmıştı, böylece elçi artık yalnızca belleğine güvenmek zorunda kalmıyordu; yazı belki de sırf maddi varlığıyla söze elle tutulur bir gerçeklik sunduğu için oluşturulan metne otorite kazandırıyor ama aynı zamanda o varsayımı yönlendirerek bu yetkinin çarpıtılmasına veya hafife alınmasına izin veriyordu; monologların içine kıvrılarak, diyalogların içinde dallanarak konuşmada çoğu zaman kaybolan mantığın tutarlı işleyişlerinin düzenlenmesine ve aktarılmasına yardım ediyordu. Konuşan bir canlının bedensel mevcudiyetine alışık insanların ansızın bir topak kil içinde uzaktaki bir dostlarının veya çoktan ölmüş bir kralın sesini duyunca neler hissettiklerini bugün herhalde hayal bile edemeyiz. Böyle mucizevi bir aracın ilk okurların zihninde başka mucizelerin, akla hayale sığmayan evrenin ve anlaşılmaz hayatların metaforik dışavurumu olarak ortaya çıkması şaşırtıcı olmazdı.

Mezopotamya edebiyatından geriye kalanlar hem yazı harikasına hem de yeni hünerin olağanüstü kullanımlarına tanıklık etmektedir. Örneğin, M.Ö. yirmi birinci yüzyıl dolaylarında derle-

diği *Enmerkar Destanı ve Aratta Beyi* ozanı yazının nice sözcüklerden oluşan bir metni uygun bir yolla aktarmak için icat edildiğini anlatır. "Elçinin ağzı iyice dolduğu için söyleyeceğini dile getirecek hali kalmadığından Enmerkar bir kil parçasına şekil vererek üstüne sözcükler çiziktirdi. O güne kadar sözcükleri kile tutturmak mümkün olmamıştı." Bu muazzam özellik M.Ö. yirminci yüzyılda bir ezgi yazarının da doğruladığı gibi güvenirlikle tamamlandı "Hiçbir şeyi es geçmeyen titiz bir yazı ustasıyım" diyerek okurlarına güvence verirken geleceğin gazetecileriyle tarihçilerini müjdeler. Diğer yandan M.Ö. yedinci yüzyılda Akkad kralı Asurbanipal'in hizmetindeki bir başka yazıcı aynı güvenirliğin çıkar uğruna nasıl eğilip bükülebileceğini göstermektedir: "Kralı hoşnut etmeyecek her şeyi sileceğim" der sadık kul zararsız bir açık sözlülükle.[3]

Dünya deneyimini okurun zihninde canlandıracak yazılı bir metni ortaya çıkarmaya yarayan bütün bu karmaşık karakteristikler metnin muhafazasının (önce tablet, sonra parşömen ve kanunname) dünyanın ta kendisi olarak görülmesine yol açtı. İster doğanın yasaları aracılığıyla olsun, ister masallarla fiziksel çevremizde bir anlam, tutarlılık, anlatı bulma konusunda insanın doğal eğilimi, kitabın söz dağarcığını maddeye çevirerek tanrıların insan türüne bahşettiği yazı yazma sanatını kullanma yetkisini Tanrı'ya verdi. Dağlar ve vadiler artık bizim sırrını çözmemiz gereken ilahi dilin parçası oldular, denizler ve ırmaklar Yaratıcının sözünü taşıyordu, Plotinus'un üçüncü yüzyılda öğrettiği gibi, "eğer yıldızlara bakarken onları harfler olarak görürsek, bu türlü yazıyı çözmeyi biliyorsak, dizilimlerine göre geleceği okuyabiliriz."[4] Boş bir sayfanın üstünde bir metin oluşturma boşluktan bir evren yaratmaya benzetilmişti, Aziz Yuhanna İncil'inde "Başlangıçta Söz vardı" derken hem kendi üstlendiği metni çoğaltma görevini hem de Bizzat Eser Sahibini tanımlıyordu. On yedinci yüzyılda Tanrı'yı eser sahibine, dünyayı da kitaba benzeten söz sanatları Batılı imgeleme öylesine yerleşmiştir ki bir kere daha ele alınıp başka sözcüklerle yeniden ifade edilebilir. *Religio Medici* (Hekim Dini) adlı kitabın-

---

3 Aktaran Dominique Charpin, *Lire et ecrire à Babylone*, s. 18, 33 ve 208, Presses Universitaires de France, Paris, 2008.

4 Plotin, *Traités 1-6*, Luc Brisson ve Jean-François Pradeau gözetiminde İngilizceye çevrilmiştir, Traite III: 6, 20, s. 157, Flammarion, Paris, 2002.

da Sir Thomas Browne bugün artık basmakalıplaşmış imgeleri kendine ait göstermişti: "Böylece kendi Yaratıcı Gücümü aldığım iki kitap var. Biri Tanrı'nın yazdıklarından, diğeri de ona kulluk eden Doğa'nın yazdığı şu evrensel ve hepimizin gözlerinin önüne yayılmış, herkese açık Elyazması; birinde onu hiç görmemiş olanlar diğerinde keşfederler."[5]

Kaynakları Mezopotamya'ya uzansa da sözü dünyayla ilişkilendiren kesin metafor M.Ö. altıncı yüzyıl dolaylarında Yahudi geleneğinde oluşturulmuştu. Antik Yahudiler soyut fikirleri ifade edecek sözcük dağarcığından yoksun olduklarından yeni kavramlar için yeni sözcükler türetmek yerine o fikirlere metafor olarak kullandıkları somut adlar vermeyi tercih eder, böylece onlara ahlaki ve manevi anlamlar yüklerlerdi.[6] Nitekim dünyada bilinçli olarak yaşama fikrini, –bu karmaşık fikri– ve Tanrı'nın dünyaya yüklediği anlamı çıkarma çabasıyla Tanrı'nın sözünü saklayan cilt, yani Kitab-ı Mukaddes veya "Kitaplar" imgesini almışlardı. Ayrıca canlı olduğunu anlamanın, bizzat hayatın uyandırdığı hayreti bu kitapları okuma eylemini tarif eden bir imge seçmişlerdi: gidilen yol imgesi.[7] Kitap ve yol – her iki metafor müthiş bir yalınlık ve genele yayılan farkındalığın avantajına sahip olduğundan imgeden fikre (ya da eski okul kitaplarımdan birinde dediği gibi *araçtan nesneye*[8]) geçiş pürüzsüz ve doğal biçimde gerçekleşir. Demek ki yaşamak dünyanın kitabında yolculuğa çıkmaktır, okumak yani bir kitabın içinde yolunu bulmak ise, yaşamak, dünyanın kendisinde yolculuk etmektir. Sözlü iletişim neredeyse sadece dinleyicinin "şimdi"sinde gerçekleşir; yazılı metin ise okurun zamanına bütün kapsamıyla el koyar. Okunmuş sayfalar geçtikçe *görünür* bir şekilde geçmişe, okunacak sayfalarda geleceğe uzanırken kat ettiğimiz yolu görebildiğimiz gibi önümüzdeki yolda bizi nelerin beklediğini de sezebiliriz, geride bıraktığımız yılların sayısını bildiğimiz gibi önümüzde uzanan yılların sayısını da bilebiliriz (tabii bunun güvencesi yoktur, o başka). Dinleme büyük ölçüde edilgen bir eylemdir; oku-

---

5 Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, alıntı *The Major Works*, editör ve giriş yazısıyla dipnotlar, C. A. Patrides, Penguin Books, Hamondsworth, Middlesex, 1977.

6 *Bkz* A. Gros, *Le theme de la route dans la Bible*, La pensee catolique, Brüksel, 1957.

7 "Yol" sözcüğü Eski Ahit'te 600 kere yer almaktadır. *Bkz* Gros, *Le thème de la route dans la Bible*.

8 I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Londra, 1924.

maysa, tıpkı yolculuğa çıkmak gibi etkindir. Okumanın eyleminin dünyada hareket etme olduğu görüşüne karşı gelen daha sonraki algıların aksine Yahudi- geleneğinde okunan sözler eylemi akla getirir: Tanrı, "Hayalini yaz" der peygamber Habakkuk'a, "tabletlere aktar ki gören bir çırpıda okusun."*

Habakkuk'un kehanetlerinden muhtemelen bir asır sonra derlenmiş Hezekiel Kitabı daha açık bir okunabilir dünya metaforu ortaya koymaktadır. Hezekiel hayalinde göğün açıldığını ve içinden uzanan bir elin tuttuğu bir parşömen tomarını önüne serdiğini görür, "içi de dışı da yazılıydı; ağıtlar, iniltiler ve figanlar yazılmıştı."[9] Peygamberin bu tomarı yemesi gerekiyordu, böylece yuttuğu sözcükleri İsrailoğullarına konuşabilirdi. Aşağı yukarı aynı imge daha sonra Aziz Yuhanna tarafından Patmos'a gittiğinde kullanılır. Vahiyler Kitabında elinde açık tuttuğu bir kitapla Gökten bir melek iner. "Al bunu yut" der melek, "mideni yakacak ama ağzın bal gibi tatlanacak."[10]

Gerek Hezekiel'in gerekse Yuhanna'nın imgeleri, ortaçağ ve Rönesans boyunca Kutsal Metinler ve Doğa Kitabında, Tanrı'nın çifte yaratı imgesini gören yorumlardan oluşan kapsamlı bir külliyatın doğmasına neden oldu. Her ikisi de bizi anlatıyordu ve okunması gerekliydi. Talmud yorumcuları çifte kitabı Tevrat'ın (Torah) çifte tabletleriyle ilişkilendiriyorlardı. Midraş'a göre Tanrı'nın Sina Dağı'nda Musa'ya verdiği Tevrat hem yazılı metindi hem de sözlü yorum. Musa gündüzleri, hava aydınlık olduğunda Tanrı'nın tabletlere yazdığı metni okurdu; gece karanlığında iseTanrı'nın dünyayı yaratırken söylediği yorumlara çalışırdı.[11] Talmud uzmanlarına göre, Doğa Kitabı kendi yazılı metni üzerinde Tanrı'nın sözlü açıklamasıydı. Belki de Bibloslu Philo bu nedenle ikinci yüzyılda Mısır tanrısı Thoth'un da eşzamanlı olarak yazma ve yorumlama veya açıklamalar derleme sanatını icat ettiğini bildirmişti.[12]

---

* Habakkuk, II:2. Kutsal Kitap çevirileri için www.incil.info websitesinden yararlanılmıştır, (ç. n.)

9 Hezekiel, 2:9

10 Vahiy, 10:9-11

11 Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, cilt 3, İng. çev. Paul Radin, Johns Hopkins University.

12 Aktaran Eusebius, *Preparation for the Gospel*, I:9:24, İng. çev. Edwin Hamilton Gifford, Gorgias Press, Piscataway, NJ, 1903.



Kitabı yalayıp yutan Aziz Yuhanna. Jean Duvet, *Apokalips* (1561) © British Museum.

On üçüncü yüzyılda Aziz Bonaventura'ya göre Hezekiel'in kitabı hem söz hem de dünyadır. Tanrı, der, "bu algılanabilir dünyayı kendini ifşa etmek için, bir sureti veya ilahi ayak izi olarak yaratmış ki insan Yaradan'ını sevsin ve yüceltsin. Aynı şekilde iki kitap vardır, biri içeriden yazılmıştır, yani Tanrı'nın ezeli Sanatı ve Bilgeliği [ile hakkedilmiş]; diğeri de dışarıdan yazılmış algılanabilir dünyadır."[13] Tanrı'nın çifte yaratısı karşısında da okur rolü verilen bizlere de Tanrı'nın metnini takip ederek yeteneğimiz elverdiğince en iyi şekilde yorumlamak düşer. Bonaventura'ya göre, durmaksızın baştan çıkarma, şeytani gerçek baştan çıkarma

13 Aziz Bonaventure, *Breviloquium*, II:11, *The Works of Bonaventure*, cilt II, Latince-İng. çev. Jose de Vinck, St. Anthony Guild Press, Paterson, NJ, 1963.

Bahçede yılanın Havva'ya söylediği sözlerle ifade edilir: *tanrılar gibi olacaksınız.*[14] Bu da okurlara Tanrı Sözünü iletmek yerine Bizzat Tanrı gibi olmak, kendi kitabımızın yazarı olmak istememiz anlamına gelir.[15]

Aziz Augustinus *İtiraflar* eserinde kendi çocukluğundan örnek vererek bu noktayı açıklığa kavuşturur. Nasıl olur da "ozanların hayal ettiklerini" okumak bizi gerçek olmayan şeylere inandırarak Tanrı'nın hakikatinden uzaklaştırır? Okuma ve yazma hüneri "katbekat daha iyi bir çalışmadır" ancak bizi bu "kof hayallere"[16] de yöneltebilir. Augustinus'a göre insanlar "kendilerine teslim edilmiş dilbilgisi kurallarına sıkı sıkıya uyarlar, fakat Tanrı'nın onlara bağışladığı "sonsuz kurtuluşun ezeli kurallarını görmezlikten gelirler." Demek ki bize düşen görev ozanların sözleriyle yarattığı hoşa giden yanılsamaları yaşarken bunların yanılsama *olduğunu* bilmek arasında bir denge kurmak; yeryüzünde hissedilebilen ve bilinebilen şeylerin sözlere aktarılmasının tadını çıkarmak ve aynı zamanda Tanrı'nın kitaplarında yazan Onun sözlerinin içeriğini daha iyi okumak için kendimizi o bilgi ve hislerden uzak tutmaktır. Augustinus yalanı okumakla doğruyu okumayı birbirinden ayırır. Augustinus'a göre, örneğin Vergilius'u okuma deneyimi kutsal metinlerin okunmasıyla benzeşen maddi sorunlar taşır, yanıt verilmesi gereken sorulardan biri okurun hangi okumaya ne kadar önem verdiğidir. "Aeneas adında bir kahramanın oradan oraya dolaştığı serüvenlerini ezberlemem gerekiyordu," diye yazar Augustinus, "bu arada kendi aylaklıklarım aklıma gelmemişti. Aşk uğruna kendini öldüren Dido'nun ölümüne ağıtlar yakmayı öğrenirken, onca şeyin arasında ben de ölmek üzereydim, senden, Tanrım'dan ve Hayatımdan ayrılıyordum, ama kendi halime tek damla gözyaşı dökmedim.[17]" Aeneas'ın gittiği somut gerçek yol Augustinus'un hayatta izlediği metaforik yanlış yola dönüşürken, onunla ilgili okuduğu kitap kendi duyması gereken (ama duymadığı) pişmanlıkların aynası olabilir.

---

14 Yaratılış 3:5.

15 *Bkz* S. de Dietrich, *Le dessein de Dieu, itineraire biblique*, Denachaux et Niestle, Paris, 1948.

16 Aziz Augustinus, *İtiraflar*, I:13, s. 34?

17 Aziz Augustinus, *İtiraflar*, I:13, s. 33?

Kutsal Kitap'ı okumak da aynı metaforik işlevi görmektedir. Yirminci yüzyılın İsrailli romancısı Yehuda Amichai şöyle der: "Kutsal Kitap'taki yollarla okurlarının gittiği yollar arasında ilk geçilmesi gereken Kutsal Metinlerin sözleridir: ilk hac yılları okumayla ilgilidir."[18] Kutsal Kitap yollar ve hacların kitabıdır: Aden'den ayrılış, Çıkış, İbrahim ve Yakup'un yolculukları. Pentatok'un son bölümünün son sözcüğü "yükselmek"tir, yeryüzündeki Yeruşalim'e doğru veya göklerdeki öteki şehre doğru yola devam etmek anlamına gelmektedir. Nasıl okumak yolculuğa çıkmak gibiyse, Kutsal Toprakları (eski Fransızca "Sainct'Terre")[19] yürümek, dolaşmak, dolanmak da Kutsal Kitap'taki sözlemleri eyleme geçirmektir. Bu benzeşim, Aziz Antonius'tan (Matta 19:21'deki sözleri olduğu gibi kabul edip yanına İncil'in sözlerinden başka bir şey almadan çöle gitmişti)[20] ve peygamber Amos'a (kendi hayallerini İsrail insanlarına okumuştu)[21] Bunyan'ın, rüyasında "elinde bir kitap, sırtında büyük bir yükle evine yüz çeviren"[22] Çarmıh Yolcusu'na kadar sayfadaki sözleri dünyada eyleme koyan okurların tasvirlerinde apaçık görülür. Dünyada ilerledikçe metin içinde de ilerler, manzara gözümüzün önüne serilirken birinci sayfadan sonuncuya atlar, bazen ortadan başlar bazen de sonuna varamayız. Okudukça sayfaları geçmek, bu entelektüel deneyim bütün bedeni harekete geçmeye çağırarak fiziksel bir deneyime dönüşür: eller sayfaları çevirir veya parmaklar tomarları döndürür, bacaklar alıcı bedene destek verir, gözler anlamları tarar, kulaklar sözcüklerin kafamızda yankılanan seslerini duymak üzere dikilir. Gelecek sayfalar varış noktası, ufukta bir parıltı vaat eder; okunmuş olan sayfalar hatırlama olanağı sunar. Böylece metnin şimdiki zamanında durmaksızın değişen bir an içinde, metinle

---

18 Yehuda Amichai, *Début fin début*, Editions de l'éclat, Paris, 2001.

19 *Bkz* Jean-Pierre Sonnet, *Le chant des montees: marcher à Bible ouverte*, Desclee de Brouwer, Paris, 2007.

20 Aziz Anthanasius, *The Life of St Antony*, İng. çev. R. T. Meyer, s. 56, Paulist Press, Mahwah, NJ, 1950.

21 *Bkz* Francis I Andersen, "Amos" alıntı Bruce M. Metzger ve Michael D. Coogan (ed.) *The Oxford Guide to People and Places in the Bible*, s. 9, Oxford University Press, Oxford, 2001.

22 John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, (Türkçesi *Çarmıh Yolcusu*), ed. Roger Sharrock, s. 39, Penguin English Library, Penguin Books, Harmondsworth, 1965.



"Onun kitabının içini okuyan Hıristiyan" William Blake. John Bunyan'ın *Çarmıh Yolcusu* için Blake'in resimlemelerinden (*a.y.* 1824).

ilgili bildiklerimizle ileride bizi bekleyenler arasında pırıldayan bir zaman adasında asılı kalırız. Her okur oturduğu koltukta birer Crusoe'dur.

Okuma eylemiyle çarçabuk geçen hayat arasındaki ilişkiyi Augustinus'un nasıl anladığı bu noktayı görünür kılmaktadır. "Diyelim ki bildiğim bir mezmuru söyleyeceğim" der *İtiraflar* eserinde:

> Başlamadan önce beklenti yetim onun tamamına yönelir ilişkili olur. Ama başlar başlamaz, tıpkı beklentimin alanından koparıp geçmişe havale ettiğim mezmur gibi belleğimi kaplar, böylece yerine getirdiğim eylemin amacı anma ve bekleme yetilerim arasında bölünür, biri hâlihazırda aktardığım kısma bakarken, diğeri hâlâ aktarmam gereken kısmın yolunu gözler. Gelgelelim, bütün bunlar olurken dikkat yetim hep canlı, demin gelecek olanın geçmişte kalma süreci onun süzgecinden geçer. Süreç devam ederken beklentimin daraldığı oranda anma

alanım genişleyerek sonunda beklentimin tamamını kaplar. Bu ancak ben nakletmeyi bitirdiğimde okuduğum anma alanına geçtiğinde olur.

Augustinus'a göre okuma edimi okunmakta olan metnin içinde yapılan yolculuktur, keşfedilen topraklarda anma alanı talep ederken, bu süreçte ileride uzanan bilinmeyen manzara gitgide azalarak aşinalık kazanır. "Mezmurun tamamı için doğru olan" diye devam eder Augustinus, "bütün kısımları ve her bir hecesi için de doğrudur. Katılmış olabileceğim daha uzun herhangi bir eylem de öyle, zaten mezmur söylemek bunun küçük bir parçası olabilir. Bu aynı zamanda bir insanın yaptığı her eylemin parçalarından oluşan hayatının tamamıyla ilgili de söylenebilir. İnsan türünün tek tek hayatlardan oluşan bütün tarihi için de doğru elbet."[23] Okuma deneyimiyle hayatın içinde yolculuğa çıkma deneyimi birbirine ayna tutar.

---

23 Aziz Augustinus, *İtiraflar*, XI:28, giriş yazısıyla İng. çev. R. S. Pine-Coffin, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1961.



Yeşim silindir mühür, Gılgamış dövüşen aslan tasviri (Akkad dönemi, *a.y.* 2350-2150 M.Ö.) 30-12-25 boyutlarındaki mühür British Museum/Ur Müze Araştırmaları Üniversitesi, Irak ortak malı. Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi'nin izniyle.

Metin İçinde Yolculuk

Yitirdiklerinin öyküsünü anlar zamanla,
Yolculuğunun sonunda.

Gılgamış Destanı

Augustinus'un *İtiraflar*'ı yazdığı dönemde gezgin olarak okur fikri çoktan eskimişti. Augustinus bunu bilemezdi ama gezgin okur elimizdeki en eski anlatılardan olan, M.Ö. 1750 dolaylarında yazılmış, iki yüzyıl kadar sonra düzeltilip yeniden derlenmiş *Gılgamış Destanı* içinde yer almaktadır. Gözden geçirilmiş "Ninova derlemesi" on bir kil tablete yazılı halde bulunmuştu.[1] Ozan birinci tabletin ilk dizelerinde kahramanı, yüce kral Gılgamış'ı, inşa ettiği harikası, surlarla çevrili Uruk'u tanıtır. Daha sonra da okurlarına seslenir:

1 Birinci tabletteki metnin yarım sütunu eksikti; ancak 1975'te, Nippur'da keşfedilen kırık bir parça sayesinde metnin tamamını elde edebildik. Bkz *L'Epopee de Gilgames: Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Akkadca-Fransızca çeviri ve editör Jean Bottero, Gallimard, Paris:1992. (Fransızca-Türkçe çeviri *Gılgamış Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*, Orhan Suda, YKY, İstanbul, 2005).

Bak bir kuş ağı gibi
Sımsıkı örülmüş bu duvara!
Gör bu eşsiz
Sütun kaidesini!
Dokun çok uzaklardan getirilmiş
Bu kapı eşiğinin taşına!
İlerle sonraki krallardan hiçbirinin
Ve hiç kimsenin asla bir benzerini yapamadığı
İştar'ın konutu Eanna'ya doğru!
Çık Uruk'u çevreleyen sura
Dolaş üzerinde
Bir göz at temellerine
Seyreyle nasıl örülmüş olduğunu:
Pişirilmiş tuğladan yapılmamış mıydı bunlar
Ve yedi Bilge
Atmamış mıydı temellerini
Kentin üç yüz hektarlık alanını
Bir o kadarlık bahçeleri
Ve bakir toprağı kaplıyor İştar Tapınağı
Gör işte bu bin hektar üzerinde
Nasıl kurulduğunu Uruk'un.

[Git, ara (şimdi)]
Bakır çekmeceyi
[Çevir] br(onz)] halkasını
[Aç]
Gizli kanadını
[Ve çıkar (oradan)] gök mavisi tableti
Anlamak için
Bu Gılgamış'ın
Bunca serüvenden [nasıl] geçtiğini.[2]

Ozan okura seslenir, ondan bakmasını, dikkate almasını, hissedip ilerlemesini, tırmanıp yürümesini, inceleyerek aramasını, açmasını, yoluna devam ederek okumasını ister. Baş döndürerek devamlı tekrarlanan bir daire çizen okura, şimdi Kral Gılgamış'ın serüvenlerini

2 *L'Epopee de Gilgames.*

öğrenmek için bir dizi görevin üstesinden gelerek (elinde tuttuğu) metni keşfetmek üzere öyküsünü okuduğu şehirde bir gezintiye çıkmasını söyler. Biz okumaya başlar başlamaz, ozanın öğüdüne de kulak vermiş oluyoruz; destanın bir parçası haline geliyoruz. Birinci tabletin ilk sözcüklerinden itibaren okurlar olarak artık biz de Gılgamış'ın yol arkadaşlarıyız.

Akkadlı okurlarla biz, yirmi birinci yüzyılın okurları arasında bir ayrım yapmak gerektiği belli. M.Ö. ikinci binyılın Akkad lehçesiyle yazılmış *Gılgamış* destanı olasılıkla, kadim Sümer metinlerine dayanan, eski Akkadca şiirlerden yeniden derlenmiştir. Böylece destanın bildiğimiz halinin birkaç yüzyıl boyunca yazıldığı, yeniden gözden geçirilerek son şeklinin, adını Sin-lekke-unninni diye bildiğimiz bilgin-rahip tarafından verildiği söylenebilir. Onu ilk okuyanlar öyküye aşinaydılar herhalde, sanki bu destan kesin tarihsel ya da belgesel olayların kaydıymış gibi Kral Gılgamış ve arkadaşının gezintilerini takip etmiş olmalıydılar. Gelgelelim, asırlar boyunca bu aşinalığa rengârenk efsanevi bir anlam yüklendi. Mezopotamya'nın çok dilli bir toplum olduğunu veya çok dilli toplumlardan oluştuğunu, dolayısıyla, örneğin M.Ö. üçüncü binyılın sonu ve ikinci binyılın başında Sümer yargıçlarının mahkemede verilen ifadeleri (kendi dillerinde değil) Akkad dilinde kayda geçirdiklerini, hukuki belgelerin yanına çevirilerinin de iliştirildiğini unutmamak gerekir. En az iki dilin ve kültürün böyle paylaşılması ve örtüşmesi kadim öykülerin paralel yorumlarını yüzyıllar içerisinde değiştirip zenginleştirmişti. Örneğin, Mezopotamya anlatılarında sık sık karşımıza çıkan ilahi varlık tanrı Enlil (*Gılgamış Destanı*'nda savaş tanrısı Ninurta'yla ilişkilendirilir) ikinci binyılın Sümerleri için belli bir şehrin koruyucusu olmaktan çok büyüleyici, evrensel bir tanrı; Akkadlıların gözündeyse korkunç sellerin sorumlusu yıkıcı bir güçtü. Böylece ilk toplum tanrının kutsal nefesini can verici olarak okurken, ikinci toplum can alıcı diye görürdü. Birinci binyılda Amurri krallarının üstünlüğü ele geçirmesiyle eski dağarcıklara yeni anlam katmanları eklenmiş, Hindistan'ın Vedik kültürüyle Suriye'den Arami kültürünün etkisi altında Enlil gibi figürler daha yeni ve beklenmedik özellikler kazanmışlardı.[3]

---

3 *Bkz* Jean-Jacques Glassner, *La Tour de Babylone: Que reste-t-il de la Mesopotamie?*, Editions du Seuil, Paris, 2003.

Art arda gelen kuşakların gözünde öyküler büyüyüp değişiyordu, öyle yeniden yazarak, yeniden okuma yaparak değil, kavramsal katmanları üst üste bindirerek, zenginleştirerek veya öncekileri eleyerek yapıyorlardı bunu.

Gılgamış ile okurlarının yolculuğa çıktığı diyarlar –Uruk şehrinin çevresindeki çöl, arkasındaki dağlar, ormanlar ve korular– da tıpkı yolcular gibi değişir, onlarla birlikte öykünün içerisindeki yolculuk edimi de değişirdi. Yazıcıların yüksek sesle okudukları metinleri ilk elden dinleyenlerin kraliyet serüvenlerini paylaşmaya çağrıldıklarını hissetmeleri, kapıldıkları huşu, zamanla toplu bellek alıştırmasına ve aynı zamanda estetik beğeniye, kuşaklar boyunca okurlarla dinleyicilerin bildiği anlatı tekniğini değerlendirme kabiliyetine dönüşecekti. Yine de dinleyenlerden kahramanların tehlikelerle dolu yolculuklarında onlara eşlik etmeleri bekleniyordu, fakat birkaç okumadan sonra tılsımı azalmış olmalı ki serüvenlere din alegorileri eklendi, destana felsefi açıklamalar ve bilge yorumlar eşlik etmeye başladı. Büyük Mezopotamya uygarlıklarının son günlerinde, ister M.Ö. 2000 dolaylarında Ur, ister M.Ö. 1600'lerde Babil düştüğünde *Gılgamış Destanı* hiç kuşkusuz bir hayranlık nesnesi olarak kalmıştı, aynı zamanda başvuru kaynağı, örtüşen kültürlerin temas noktası, bugünün deyişiyle bir klasikti.

Bizimki de dahil nice okur kuşağı en az bir tuhaf özelliği paylaşmaktadır. Daha en başta dinleyicilere Kral Gılgamış'ın yeryüzündeki yolculuğunu çoktan tamamladığı, (on bir tabletin sonuncusunun da kanıtladığı üzere) ozanın da son sözleri çoktan söylediği anlatılır. Oysa okur daha yola çıkacaktır ama hem yolu hem de varılacak son noktayı bilmenin avantajına (ya da dezavantajına) sahiptir. Metin gezilecek coğrafyaları yaratmış, yerler arasındaki mesafeyi ve ona eşlik eden fiziksel yolculuğun sıkıntılarını ortadan kaldırmıştı. M.Ö. on sekizinci yüzyılda artık okurla yazarın sözcüklerin sanatıyla bir araya getirildiği açıkça belirtilmiş, böylece okuma ve yazma bilinçli olarak mekân içerisinde ulaşım aracına dönüşmüştü. M.Ö. 1700'lerin başında Zagros Dağlarında yazılmış ve Şemşara yerleşmesine gönderilmiş bir mektupta, "Bulattal bana haberler getirdi" der, "çok memnun oldum: Sanki seninle karşılaştığımız ve kucaklaştığımız izlenimine kapıldım."[4] Tabletteki sözler yazarı

4 Aktaran Jesper Eidem ve Jørgen Læssøe, *The Shemshara Archives, 1, The Letters*, 23, Kongelige Danske videnskabernes selskab, Kopenhagen, 2001.

metnin geçtiği güzergâhtan varış noktasına getirmişti, böylece okur metnin ayrıcalıklı yolcusu oldu.

Öte yandan *Gılgamış*'ın ilk günlerinden itibaren biz okurlar gezgin olsak bile öncü değiliz: gittiğimiz yol bizden önce arşınlanmış, ülkenin haritaları (üst metinler çağında bile belli durumlarda haritalar okur tarafından değiştirilebilse bile) çoktan çıkarılmıştır. Fiziksel coğrafya ve tarihsel zamanın sınırlarını aşmanın bilincinde olan okurlar metin içerisinde ilerlerken başka bir coğrafya ve tarihe olanak sağlar, metinsel anlatıya ait mekân ve zaman okurların gözünde yeniden canlanır.

Bu o zaman da geçerliydi, şimdi de geçerlidir. Anlatılan zaman ve mekânın yapısını sınırlamaya ya da yönetmeye kalkışan retorik kompozisyon kurallarına rağmen okurlar yazarla birlikte içine girdikleri "inanmazlığı askıya alma" oyununun, onları her kitaba özgü dünyanın yeni fiziksel yasalarını kabul etmeye zorladığının giderek farkına varırlar. Okurlar hayal gücünün uçsuz bucaksız topraklarının tek bir paragrafla geçilebileceğini, bir tek cümleyle asırları geride bırakmanın mümkün olduğunu kabul etmelidir. Onlarca sayfanın tek bir yerinde geciktirilebilir ya da bir tek kitap boyunca bilgili sonsuzluğu yaşayabilirler. Okuma deneyimi bu düşsel dünyanın içinde olmanın, uzaklık ve yakınlığın, geçmişin, bugünün ve geleceğin değişken izlenimini yansıtmaktadır. Saatin saniyelerini gösteren kolunun ilerlediğini fark eden Lilliput ülkesinin kralı veya bütün uzayı tek bir nokta olarak gören Dante'nin Göklerindeki ruhlar misali okurlar da yaptıkları okumalarda günlük hayatın gerçek dışılığına, zamanın esnekliğine ya da uzayın biçimlerinin değiştiğine dair ipuçlarını sezerler. İster hayali şehirlerde aylak aylak dolaşalım, ister keşfedilmemiş diyarlara girelim, ister İthaka kıyılarına ulaşmaya veya Özgürlüğe doğru koşar adım uzaklaşmaya çalışalım, ister buzu ilk biz keşfedelim ya da hep ertelenen deniz fenerine gitme vaadinin peşinden gidelim, güzergâhımızın işaretlenmiş olması, orada daima hazır (güvenilir ya da değil) bir kılavuz bulunması bize günlerce veya yıllarca süren anları, algılanamayacak kadar küçük veya fazlasıyla uçsuz bucaksız doğal manzaraları hatırlatır.

Gılgamış'ın sevgili dostu Enkidu öldükten sonra Gılgamış onu bulmak umuduyla Ölüler Diyarı'na yolculuk yapmaya karar verir,

okur da onunla birlikte gider. "Ölüler Diyarı'na hangi yoldan gidilir?" diye sorar Gılgamış. "Bilmem gerek! Denizden mi? Dağlardan mı? Oraya gideceğim!"[5] Böylece okur tarihimizin öbür dünyaya ait ilk anlatılarından birine doğru yola koyulur, bir tek öyküde bilgiyle kaybın acısını, zamanı geriye döndürmek, ölüleri geri getirmek gibi çılgın bir arzuyu, ufkun ötesinde özlemini çektiğimiz herkesin iyi olacağı bir yer bulunduğunu söyleyen pek inandırıcı olmayan bir kanıyı birleştirir. Denizler ve dağlar bildiğimiz manzaralardır, Gılgamış destan boyunca ilk tabletten ya da sayfadan başlayıp sonuncusuna kadar dağların en yükseklerinden aşağıya, denizler aşırı bir yolculuk yapar (tabii biz de). Okumak sezgilerimizi gerçek olarak yaşamamızı, deneyimle öğrenmeyi gözle görülebilir ölçüde metnin içine geçmeye dönüştürmemizi sağlar.

5 Herbert Mason, *Gilgamesh: A Verse Narrative*, John H. Marks'ın sonsözüyle, New American Library, New York, 1972.



İntiharlar Ormanı'na Giriş,
Opere di Dante Alighieri – Dante Alighieri Vakfı
(Venedik: A. Zatta, 1757).
Pennsylvania Üniversitesi Nadir Kitap ve
Elyazmaları Kütüphanesi'nin izniyle.

Hayat Yolu

Sen hayat yoluna kafa yormayasın diye...

Özdeyişler, 5:6

Gılgamış'tan yaklaşık üç bin yıl kadar sonra Dante bize, hayat yolunun yarısında kendini karanlık bir ormanda bulduğunu söyler. Bu noktada Batı edebiyatının belki de en ünlü yolculuk anlatısı başlamıştır; biz Dante okurlarını, Dante'nin sözleri aracılığıyla

öbür dünyanın hayalimizde kalıcı ve elle tutulabilir bir coğrafya edinmiş üç diyarına götürecek bir anlatı... Hıristiyanlığa kök salmış toplumlarda Cehennem, Araf ve Cennet kavramlarından söz etmek bilinçli olsun ya da olmasın Dante'nin seyir defterinden yararlanmak anlamına gelir. Düz patikanın kaybolduğu, "neredeyse ölüm kadar acı" bir yer olan karanlık ormandan yola çıkan okur Dante'yle birlikte lanetli dairelerden aşağıya, Cehenneme iner, arınma sekilerini tırmanarak Gökleri aşıp Arş'a doğru ilerler. Sonradan o ormanı –balta girmemiş vahşi ormanı– düşünen Dante, o zaman duyduğu, şimdi okurun da hissetmek zorunda bırakıldığı korkunun zihninde yeniden canlandığını söyler bize. Ama buna rağmen görev ne kadar zor olursa olsun, Dante'nin gördüklerini "orada bulduğum iyilik adına" anlatması gerekmektedir.[1] Açıkça belirtilmiş bu niyetin okura bir armağan olduğu sezdirilir: Dante bizim için tehlikelerle dolu yolculuk sahnelerine dönmeye kendini zorlayacak, bizim için yeryüzünün derinlerine uzanan, sonra göklere yükselen meşakkatli yolu yeniden gidecek, bizim için bir kere daha yüce hayale bir anlığına ulaşmak için mücadele edecektir. Vergilius ilk karşılaşmalarında Dante'ye, "Daha iyi edersin başka yoldan gidersen"[2] diyerek bekçisine Dante'nin niyet ettiği gibi karanlık ormandan dosdoğru kutlu dağın tepesine giden bir yol değil bambaşka bir yol önerir: Dante'nin Ahiret'in diyarlarından geçerek, önce bedeniyle sonra aklıyla, derken destanıyla görüp acı çekeceği bir seyahat... Birinci kantonun ilk sözlerinden itibaren bu seyahati okuyan bizler de Dante'nin yol arkadaşları oluruz.

Gılgamış örneğinde olduğu gibi bizim üstlendiğimiz yolcu rolü hem hacının hem de ozanınkinden farklıdır. "*Nel mezzo del cammin di nostra vita.*" Bu ilk sözcüklerin anlatının başlangıç noktası olduğunu anlarız, ama bu yalnızca düz anlamıyla geçerlidir. Yolculuğun kendisi çok daha önce başlamıştır. Okumamız için bize verilen başlangıç zaten *hayat yolumuzun yarısı*dır; ancak bu orta noktada, çoktan uzunca bir mesafe kat edilmişken, Dante'nin *Komedya*'da aktarmayı seçmediği, ozanın hayatının başlangıcında kitap açılmadan epey önce yaşadığı manzaralarla olayların içinden geçerek

1 Dante Alighieri, *İlahi Komedya, Cehennem* I:7.
2 Dante, *İlahi Komedya, Cehennem* I:91.

gezgine katılmaya çağrılırız. Ortaçağın söz sanatında *in media res* diye adlandırılan "tam ortadan" başlarız yolculuğa.

Önemli bir başka anlamda daha asıl başlangıçtan yoksunuzdur. "*Mi ritrovai per una selva oscura*" ("Kendimi karanlık bir ormanda buldum") cümlesiyle gönderme yapılan olaylar uzun zaman önce, Dante'nin günahkâr geçmişinde yaşanmıştır. Serüvenler artık son bulmuş, dehşet ve şaşkınlık anılarda kalmış, tövbe ve vahiy eylemleri çoktan olup bitmiş ve hac yolcusu yeryüzüne dönerek tanıklığa hazırlanmıştır. (Ortaçağ ifadesiyle "hac" kutsal yere yolculuk yapıp geri dönmektir, tek yönlü yapılmaz.) Bu sefer her ne kadar tehlikeli, ayak basılmamış diyarlara yapılsa da, sonu öngörülmese de artık her şey çözüme kavuşmuş, amaca ulaşılmış, limana geri dönüş gerçekleşmiştir – bütün bunlar destanın girişindeki o ilk sözcüklerde gizlidir. Okurun da bildiği üzere destanın varolması için hac yolcusunun sağ kalmış olması, Eyüp kitabındaki elçiler gibi "hikâye anlatması" gerekmektedir.

Böylece bizler Dante'nin destanının okurları olarak ayrıcalıklı tanıklar oluruz. Daha en başından bize mutlu bir son vaat edilir, çünkü *Komedya* başlığının anlamı da budur: mutlu sonla biten hikâye. *Paradiso* (*Cennet*) bölümünün son kantosunda gezgin artık istikametine varmış ve evine dönmeye hazır olacaktır; hatta başından geçenleri kâğıda dökmek üzere eve dönmüştür bile, bunu biliriz. Öte yandan daha ilk girişimlerinde her nasılsa *Komedya*'nın yapısından haberdar olan okurlarının aksine, karanlık ormanda kaybolmuş Dante, onu nelerin beklediğini bilmez. Ne üç korkunç canavarın yolunu keseceğini, ne kendini ona yol rehberi olarak tanıtan hayaletin varlığını, ne ileride karşısına çıkacak iğrenç ve keyifli ruhları, ne de müthiş serüvenlerinin ödülü olarak sonunda tadacağı tarifsiz neşeyi.

Bütün bunları bilmek gibi bir avantaja sahip olan biz okurlar görevin üstesinden gelecek miyiz? Bu olağanüstü serüvenciye layık yol arkadaşları olabilecek miyiz? Yolculuğu tamamlamak için bildiğimiz kadarıyla insan Dante hac yolcusu Dante'ye, o da serüvenlerinin yazarı, ozan Dante'ya dönüşür. Dante'nin yolculuğunun izini süren bizler de şimdi bize verilen rolü kabul ederek sıradan kimliğimizden sıyrılıp kendimiz de hac yolcusu olmalı, okuma edimi sayesinde, Dante'nin bizi uyarmak, bize yol göstermek, öğretmek, en aydınlanmış yanımız üzerine düşünüp hayata geçirmemizi sağlamak için tekrar tekrar

seslendiği gerekli hikâye karakterlerine dönüşmeliyiz. Yirminci yüzyılın sanat tarihçisi Titus Burckhardt şöyle yazmıştı:[3] "Ruhsal gerçekleşmeye giden yola çıkan herkesin sahiden kendi olmak için alışıldık 'ben' anlayışından sıyrılması, görünür zenginliklerle nafile gösterişlerden feragat etmekle gelen dönüşümü yaşaması gerekir, bir başka deyişle kendini küçük düşürmeyi, eski 'ben' tarafından el üstünde tutulan tutkulara karşı mücadele etmeyi göze almalıdır." Hac yolcusu sıfatıyla Dante'nin başına gelen tam da budur, ancak okur için de aynısı geçerlidir. Dante'nin izinden gitmek için günlük kimliklerimizden sıyrılmalı, sağduyunun ve tanışık olduğumuz dayanakların getirdiği rahatlığı bir kenara bırakmalı, olgusal gerçekliğin sağlam ve güven verici genel anlayışından kurtulmalı, bize kılavuzluk etmesi için ozanın koyduğu kurallarla çözümlere boyun eğmeliyiz. Peki, bunu yapabilir miyiz?

Dante bu bakımdan yaşayacağımız güçlüklerin pekâlâ farkındadır, böylece Beatrice'in dehşetli gülücüklerinin rehberliğinde Birinci Gök katına girmek üzereyken uyarırcasına okurlarıyla yol arkadaşlarına seslenir:

> Türküler söyleyerek yol alan gemimi,
> dinlemek için söylenenleri
> küçük bir tekneyle izleyen sizler,
> kıyılarınıza dönün yeniden,
> açılmayın enginlere, çünkü gözden yitirince beni
> yolunuzu şaşırırsınız belki.[4]

Avrupa edebiyatında klasik imgelerin kalıcılığını incelediği ünlü çalışmasında kitap olarak dünya metaforunun tarihçesini özetleyen E. R. Curtius[5] yazma hünerini denizcilikle karşılaştıran ozanların çoğunun Latin olduğunu belirtir: Propertius, Manilius, Horatius ve Statius ve daha birçokları. Vergilius *Georgics* adlı eserinin ikinci kitabında, yelken açmaktan ("*vela dare*"), dördüncüsünde de yelken indirmekten ("*vela trahere*") söz eder.[6] Yelkenle ilerleme edimini

---

3 Titus Burckhardt, 'Le Retour d'Ulysse', *Etudes Traditionnelles*, Ocak-Mart 1979.

4 Dante, *Komedya, Cennet* II: 1-6

5 *Bkz* E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 11. baskı, Francke, Tübingen, 1948.

6 Genel olarak Dante'nin denizcilik imgelerine ilham veren bu şiirsel bağlam, ama aynı zamanda, belki de ilkesel olarak ortaçağda çok fazla okunan Cassien'in *Collationes* eseridir. *Bkz* Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*.

başlatan ve bitiren bu dairesel hareket bir metin içerisinde yolculuk etme fikrinin esasıdır. Gerçekleşmiş veya hayal edilmiş yolculuk anlatılarının ortak bir yanı vardır: içlerinde örtülü sonucu da barındırırlar ve yola çıkış noktaları varış noktasını da belirler. Her yolculuk anlatısı, "sonum başlangıcımdır" diye belirtir, ne de olsa gezgin gittiği yere vardıktan sonra serüvenlerini anlatarak yolculuğuna yeniden başlar. Aslında Dante'nin hac yolculuğunun gerçek amacı, bu kez ürkek adımlarla değil ama ateşli sözcüklerle tekrar başlamaktır. Beatrice'ten söz ederken, "bizim uğrumuza Cehennem'e ayak izlerini bırakan kadın" der Dante: okurlar da aynısını Dante için söyleyebilir pekâlâ. Onun hikâye uğruna yaptığı yolculuk bizim içindir.

Öyleyse Dante'nin öyküsü hem bir coğrafya hem de haritadır, belki de gezginin Vergilius veya Statius'un kılavuzluğunda Araf Dağı'na doğru kâh yürüyerek kâh tırmanarak, bir canavarın sırtına binmiş uçarak ya da cehennem sularında kayıkla götürülerek, Beatrice tarafından Göklere doğru zamansızca taşınarak yol aldığı, gezgin içinde ilerledikçe haritası kıvrılarak açılan bir dizi manzaradır. Dante'nin geçtiği diyarları tasviri öyle kusursuz, öyle canlı, krokisini çizercesine öyle kesindir ki empirizme yatkın, yirmi dört yaşındaki Galileo 1588 yılında Dante'nin Cehennemi'nin konumuna ve boyutuna ilişkin iki bilimsel konuşma bile yapabilmiştir. "Uzun uzadıya gözlemlerden, sonu gelmez uyanık gecelerden, tehlikeli seyirlerden sonra insanların gökler arasındaki mesafeyi, hızlı ve yavaş hareketlerini, yakın veya uzak gökcisimlerinin boyutlarını, yeryüzü ve denizlerin mekânını (tümüyle veya genellikle duyulara açık ne varsa) ölçüp belirlemeleri güç ama takdire değer görülüyorsa, demek ki duyularımızdan saklanıp Yerküre'nin karnına gömülmüş, kimsenin bilmediği ve deneyimlerin ötesine geçmiş Cehennem'in yeri ve boyutuna ilişkin yapılan çalışmalarla tasvirler karşısında daha çok hayranlık duymamız gerekir."[7] Dante gibi Galileo da tıpkı fiziksel dünya gibi hayali dünyanın da okur tarafından haritalandırılıp keşfedilebileceğini düşünüyordu. Dünya okuyabildiğimiz bir kitap olduğuna göre kitap da içinde yolculuğa çıkabileceğimiz bir dünyadır.

---

7 *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, editör Ottavio Gigli, Floransa: Felice Le Monnier, 1855, s. v-xiv.

Ancak bir okura çeşitli yolculuk biçimleri sunulur. Hem Augustinus'u hem de Vergilius'u okuyan Dante edebi okumanın verdiği duygularla Tanrı'nın kitaplarının verdiği duygular arasındaki uçurumun bilincine varmıştı. *Komedya* birinden öbürüne geçişin öğrenildiği süreç olarak anlaşılabilir: Vergilius'un (ve Dante'nin kütüphanesindeki diğer kitapların) akıl ve duyguyla kavranmasından Tanrı'nın yazdığı, Dante'nin kendi hayatının tiyatrosuna geçişin öğrenildiği süreç. Elbette Dante'ye göre Tanrı'nın kitaplarından birinin yardımı olmaksızın bir diğerini doğru dürüst okumak mümkün olmaz çünkü dünya ve söz değişmeceli olarak birbirlerini yansıtırlar, zaten aklın yetileri yetersiz olsa, hatta hakiki vahyin önünü kapatsa bile, deneyimli bir okur Dante'ye (onu Beatrice'in ellerine terk ederken Vergilius'un söylediği sözlerle) "artık tacını da, külahını da bırakıyorum sana"[8] olanak sağlayan özfarkındalık kabiliyetini edinebilir. Karanlık ormandan çıkmadan önce Dante için bu dünyanın zevkleri Göklerin vaat edilen hazlarından daha çekiciydi, sevgili Beatrice'in fani bedeninin yasını tutarken bile kalıntılarında başkalaşımın ardından gelecek üstün güzelliğinin imgesini okumayı başaramamıştı. Hac yolcusu Dante algılanabilir üç diyar boyunca ilerlerken dünyanın şiirsel veya düşünsel imgesi de metin ilerledikçe somutlaşır ve hem yeryüzünün hem göklerin özellikleri, sonunda Dante'nin deyişiyle "evrensel biçim"[9] ve nihayet metafora dönüşene dek birbirine karışır. Dante'ye göre Cennet'i kutsal bir ışık, bir gül, tekerlek içinde tekerlek kılığında peş peşe aldatıcı Gök katmanları olarak gördükten sonra Arş'ta vaat edilmiş hayale ulaşınca asıl gerçekliğin bir kitabın imgesi olduğu ortaya çıkar.

Dolayısıyla Dante'nin haccı yalnızca maddi bir yolculuk, mekânda yer değiştirme değil, Augustinus'un mezmurları okuması gibi zamanda da yolculuktur. Önünde uzanan patikayı takip etmekle yetinen fiziksel gezginin aksine, hac yolcusu Dante meraklı ve düşünceli bir okur misali, ilk sayfadan sonuncusuna uzanan yolu kat ederken geri gitmeye, keşfedilmiş alanlarda ayak izlerini takip etmeye, geçmişin, bugünün, geleceğin olaylarını anımsamaya, öngörmeye ve aralarında ilişki kurmaya, "evrende dağınık olan"

---

8 Dante, *Komedya, Araf* XXVII:142.
9 Dante, *Komedya, Cennet* XXXIII:91.

ne varsa "tek bir ciltte bir araya geldiğini"[10] gördüğü Tanrı'nın yazılarına bir ileri, bir geri göz gezdirmeye zaman ayırır. Ancak nihai hayal karşısında kendi sözel becerisi ona "meme emen bir çocuğun sözlerinden bile yetersiz"[11] geldiği için Dante'nin bu taçlanmış kitabı okuyamadığını belirtelim. (Dante'den iki asır sonra Sandro Botticelli bütün *Komedya*'yı resimlendirmekle görevlendirildi. Sanatçı eseri asla tamamlayamadı. İlahi vahyi söze dökmenin olanaksızlığını itiraf eden Dante'yi tekrarlarcasına, Botticelli de Dante'nin son sözlerini kusursuz imgelerle ifade etmenin eşit ölçüde olanaksız olduğunu kabul etmişe benzer: Ne yazık ki kaybolmuş en son sayfa boş bırakılmıştı.) [12]

Gezgin olarak okur imgesi Dante'nin çağdaşlarında genel anlamda etkin ve olumlu bir çağrışım uyandırıyordu. Okumak, eğer doğru amaca yönelmiş ve iyi niyetle yapılmışsa ruhun sevgiyle sezdiğini aklın anlamasına olanak veren yararlı bir emekti. Bu anlamda bütün insanlar gezgin olmak için vardırlar, belki de bundan dolayı Kutsal Kitap geleneğinde Tanrı göçebe çoban Habil'in adaklarını yerleşik çiftçi Kabil'inkilerden üstün tutar, işlediği suçu Kabil'i gezginliğe mahkûm ederek cezalandırır.[13] Öte yandan bu yorumun pek çok rengi bulunmaktadır. İster Iason misali değerli bir davanın peşine düşüp Altın Post'u[14] yurda getirsin, ister *Komedya*'daki Ulysses misali geri dönüşü olmayan "çılgın uçuşa kanat"[15] açmak gibi düşüncesizce bir amaç uğruna küstahlığından dolayı kendini sonsuza dek Dante'nin Cehennem'inde yanmaya mahkûm etsin; kendini bir metni keşfetmeye adamış okur, bir serüvencinin, kâşifin, gözü kara denizcinin niteliklerine sahiptir.

---

10 Dante, *Komedya, Cennet* XXXIII:85-87.

11 Dante, *Komedya, Cennet* XXXIII:106-108.

12 *Bkz* Sandro Botticelli, *The Drawings for Dante's Divine Comedy*, 17 Mart – 10 Haziran, 2001, Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nde düzenlenen sergi için yayımlandı, Royal Academy Publications, Londra, 2000.

13 John Barton ve John Muddiman, editörler, *The Oxford Bible Commentary* (Oxford University Press, Oxford, New York: 2001) bu yoruma itiraz ederler. "Ancak metinde Tanrı'nın tercihine ilişkin herhangi bir açıklama yapılmaz, her halükârda hikâyenin bugünkü şekliyle çobanlarla çiftçiler arasındaki asırlık rekabeti yansıtması ihtimali yoktur."

14 Dante kendi girişimini (İason'un gemisi) "Argo'nun gölgesini görünce Neptunus'u şaşırtan girişimine" benzetir. Dante, *Komedya, Cennet* XXXIII:94.

15 Dante, *Komedya, Cehennem* XXVI:125.

Ortaçağ efsanesine göre sırtındaki haçla kapısının önünden geçen İsa'nın dinlenmesine izin vermediği için İkinci Geliş'e dek yeryüzünde aylak aylak dolaşmaya mahkûm edilen Gezgin Yahudi örneğinde olduğu gibi yolculuğa çıkmak da ceza olarak görülebilir.[16] Okur gezginler çabalarının sonunda ödüllendirilebilir veya cesaretlerinden ötürü cezalandırılabilirler.

Oysa en övgüye değer anlamıyla yolculuğa çıkma, tıpkı okuma gibi insan hayatının kutsal arayışına ayna tutan hacdı. Cazibe ve acılarla kuşatılmış bir arınma seyahatiydi ama dürüst gezgine ödül olarak Öteki Dünya'da "iyi bir yer" sözü verilirdi. Daha altıncı yüzyılda Mâcon Kilise Meclisi cinayet işlemiş bir piskoposu on beş yıl boyunca kutsal elyazmalarını çalışmaya, ardından da "ömrünün geri kalanında hac yolculuğu" [17] yapmaya mahkûm etmişti. Ruhu temizleyen okumayla bedeni temizleyen yolculuk günahkârın kurtulmak için yerine getirmesi gereken birbirini tamamlayıcı iki eylemi olarak görülürdü. Yuhanna İncili'nde (14:6) yer alan "Yol da benim, hakikat de, hayat da" diyen İsa'nın sözlerini metin olarak seçen Aziz Augustinus doğru yola dönmeleri için günahkârlara yalvardığı bir vaaz derlemişti. "Öyle yaptılarsa, demek ki güvenceleri vardı, kaybolmadan koşabilirlerdi ne de olsa! Buna karşılık yolda kalmaya özen göstermeden telaşla gittiklerinde nasıl da acınacak hale düşerler! Yoldan tamamen çıkınca emin adımlarla yürümektense yolda ağır aksak gitmek daha iyidir."[18] Augustinus daha önceki bir vaazda da "Ruhumuz iki ayaklıdır, biri akıl, diğeri duygu ayağı veya biliş ve sevgi ayağı, doğru yolda yürümek için ikisini de hareket ettirmemiz gerekir."[19] Dante *Inferno*'nun ilk kantosunda, karanlık ormandan çıktıktan sonra ıssız kıyıda "sağlam basan ayağım hep daha geride"[20] yürüdüm diye anlatır okurlara. Bu aksayan ayak türlü şekillerde yorumlanmıştır, oysa çok basit bir açıklaması olabilir: Augustinus'un iyi bir okuru olan Dante belki de vaazı

16 *Bkz* George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Brown University Press, Hanover, N.H., 1965.

17 R. Naz, "Pelerinage" alıntı Lefebvre, *Dictionnaire du droit canonique*, cilt VI, Paris, 1957.

18 Aziz Augustine, *Vaaz 141, 4 "Jesus notre route,"* alıntı Raulx (ed) *Oeuvres completes de Saint Augustin*, Paris, 1838.

19 Aziz Augustine, *Vaaz 36, 413 "Corpus Christanorum."*

20 Dante, *Komedya, Cehennem* I:30.

hatırlamış, seyahatini hem benzetme sanatıyla daha iyi tanımlamak hem de hızla okuyup "yoldan tamamen çıkmak" yerine okurlara "doğru dizeler boyunca" şiiri ağır ağır okumayı salık vermek için onu kendi yaptığı yolculuğun koşullarına göre uyarlamıştır. İşte bu da Acquinolu Aziz Tommaso'nun Aklın Cenneti'nde Dante'ye dikkatli düşünmesi ve sözleri yavaş yavaş bellemesi için yaptığı açık uyarıydı. "Sözlerim kurşun olsun ayağına, gözlerinle görmediğin evete ya da hayıra, yorgun biri gibi yavaş yürütsün seni."[21] Okur gibi bir hac yolcusu da ağır ağır ilerlemeye mecburdur.

"Dante hac yolcusu, Ulysses bir kâşiftir" demişti ünlü bir Dante eleştirmeni.[22] Dante ise yazdığı sonelerden birine şerh düşerken, "*hac yolcusu* geniş ve dar olmak üzere iki türlü anlaşılabilir, geniş anlamda hac yolcusu yurdundan uzaklara gitmiş herhangi biri olabilirken, dar anlamda hac yolcusu yalnızca Aziz Yakup'un Evi'ne [Compostela Azizi Yakup'un sığınağına] doğru yolculuğa çıkmış kimsedir"[23] diyordu. *Komedya*'yı sürgündeyken yazan Dante hangi geniş anlamda hacı olduğunu biliyordu herhalde. Seyyar hayatı ve seyyar okuması arasındaki yakınlığı hissetmiş, "tuz tadındaki el ekmeği" yemenin (*Komedya* eserinde anlatır) de "el merdivenlerini tırmanıp inmenin" acısını biliyor olmalıydı. *Convivio*[24] adlı eserinde İtalya boyunca okuyarak yol alırken, "dilimizin uzandığı bütün bölgelerde tam bir dilenci gibi dolaşmaktayım" der. Yirmi yıllık sürgün sırasında ömrünün son gününe dek Dante'nin kütüphanesi sığındığı bir yerden diğerine sürüklediği, arada ev sahiplerinden birinin ödünç verdikleriyle sayısı artan birkaç kitaptan oluşmuştu – sürüldüğü çeşitli yerlerde geçirdiği farklı aşamalarla deneyimleri yansıtan değişken bir koleksiyondu bu.

Augustinus okumanın "mekânlarda değil duygularda" bir tür yolculuk olduğunu belirtmişti.[25] Dante'ye göre her iki-

21 Dante, *Komedya, Cennet* XIII:112-113.

22 Jurij M. Lotman, "Il viaggio di Ulisse nella *Divina Commedia* di Dante" alıntı *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980.

23 Dante Alighieri, *La vita nuova* XL, alıntı *Vita nuova: Rime*, ed. Fredi Chiappelli, Murcia, Milano:1965.

24 Dante Alighieri, *Il Convivio*, I:3:4.

25 Aziz Augustine, *De Doctrina Christiana*, I:17.1-2 . Aktaran Brian Stock, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, 1996.

siydi. Ona göre okuma seçtiği yazarların coğrafyalarını –Aziz Augustinus'un Roması, Kartacası ve Kutsal Kudüsü'nü, Statius'un Etiyopyası'nı, Vergilius'un İtalyası ve Aquinolu Aziz Tommaso ile Aziz Bonaventura'nın öbür dünyadaki diyarlarını– örtüşen duygu ve deneyim krokileriyle birlikte keşfetmek anlamına geliyordu. Ömrünün sonuna doğru, *Komedya* kendi hayatının girift bir haritası mı, yoksa hayatı *Komedya* eserinin kararsız bir taslağı mı artık bilmeyen Dante için bir anlam ifade ediyordu belki de. Nice okur da aynısını hisseder.

Okumanın Dante'ye (Augustinus ve Bonaventura'ya) sunduğu seyahat hazırlanma, karşılaştırma, farkındalıkla ilgili, sonunda Tanrı'nın nihayet Kendi kitabının sayfalarını açtığı, Augustinus'un "kum saatinde bir tanecik" ile ölçülür dediği bir seyahatti. Augustinus bizzat Tanrı'ya "Söz senin ... Bütün bilgelik ve bilgi hazinesi onda toplanır, senin kitaplarında bu hazineleri ararım"[26] diye seslenenin İsa olduğunu teslim eder. Belki de doğru okur için hemen her kitap bu sözü yerine getirmektedir. Belki de gerçek okumanın sunduğu seyahat bu hazineye giden, Aristoteles ve onun Dante gibi Hıristiyan yorumcularının, son nefes verildikten sonra ruh henüz yüce varlığa ulaşacağı seyahate çıkmadan bile önce bütün insanların hedefi olarak gördüğü yoldu.

Oysa hakiki inancın ıstırabını taşımayan herhangi bir seyahat okumasının başarısından kuşku duyan Aziz Bonaventura öyle düşünmüyordu. Dante'den bir kuşak önce yazdığı *Aklın Tanrı'ya Seyahati* başlıklı kısa çalışmasında aklın ilahi ifşaata (yani "böyle varlıkların nasıl meydana geldiğine") "azimli okuma" sayesinde değil "dindar figanlar" aracılığıyla eriştiği sonucuna varmıştı. Hayat seyahati değil ama seyahatin sonu bize anlayış bağışlayacaktı. "Madem öyle" der, "o zaman karanlığı aşmak için ölelim."[27] Aziz Augustinus da okumanın ya Dünya Kitabı'nı ya da Söz Kitabı'nı tam olarak kavramaya yaramadığını idrak eder. Bu ciltler nihayetinde esrarengizdir. Dante de *Komedya*'nın sonunda Aziz Augustinus'un sözlerini tekrarlar: "Ah, sözcükler öyle yetersiz, öyle güçsüz ki

26 Aziz Augustinus, *İtiraflar*, XI:2, s. 255.
27 Aziz Bonaventure, "Itinerarium Mentis in Deo" alıntı *The Works of Bonaventure, I: Mystical Opuscula*, s. 58, Latince-İng. çev. Jose de Vinck, St. Anthony Guild Press, Paterson, N.J., 1960.

gördüklerimi söylemeye! Aklımda kalanlar ise neredeyse hiç, gördüklerime göre!"[28] Bonaventura, Augustinus ve Dante için okuma, sondan bir önceki sayfaya kadar uzanan vahiy yolu boyunca hac yolcusunun merakını ve vicdanını uyanık tutarak ona yardımcı olma amacına hizmet eder. Ama o noktada yararlılık son bulmalıdır işte, çünkü büyük dediğimiz her metinde nihai anlama noktasına hiç varmamamız gerekir. Vardığımız yer öyle bilinmezdir ki orayı tarif edecek hiçbir sözcük yoktur.

28 Dante, *Komedya, Cennet* XXXIII:121-123.





Matbuat mı, bilgisayar mı? John Hobbard'ın fotoğrafları.

Ağda Gezinmek

Diğerleri ayrılıp bir tepede oturdular,
Daha yüce ve yüksek düşüncelerle
İlahi inayeti, kehaneti, iradeyi ve de kaderi,
O değişmez kaderi, hür iradeyi, mutlak kehaneti
Düşündüler ama dolambaçlarda kayboldular.

John Milton, *Kayıp Cennet*, II: 557-561

Bir metaforun gücü ne ölçüde kendi kaynağındaki fikri akla getirdiği ve başka fikirleri ne ölçüde zenginleştirdiği ya da bozduğuyla değerlendirilebilir. Kitap anlamında dünya metaforu çevremizi saran uzamın anlam taşıdığı ve her peyzajın bir öykü anlattığı izlenimini uygun bir şekilde doğrulayarak okuma edimine yalnızca sayfadaki sözcüklerin değil dünyanın kendisinin şifresini çözme duygusuyla ışık tutmaktadır. Dünya ve metin, yolculuk ve okuma imgele-

me kolayca yerleşmiş birbirine eşlik eden imgelerdir. Yolculuk da okuma da zaman içinde ilerler, hem dünya hem metin bir mekân tanımlar. Yukarıda da gördüğümüz üzere yolculuk olarak hayat en eski metaforlardır; okumak bir kitabın içerisinde seyahat etmek olduğundan imge üç faaliyetle birden bağlantı kurar, böylece her biri – okuma, yaşama, yolculuk yapma – diğerlerinden bir şeyler ödünç de alır, onları zenginleştirir de. Dolayısıyla okur hem dünyada hem de hayatta yolculuk eden gezgindir, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* romanının sonunda, "Hayata, o bir seferlik araba yolculuğuna, bitince yeniden başlayamazsın, ama elinde bir kitap varsa, ne kadar karışık ve anlaşılmaz olursa olsun o kitap, bittiği zaman, anlaşılmaz olan şeyi ve hayatı yeniden anlayabilmek için istersen başa dönüp biten kitabı yeniden okuyabilirsin"[1] diye vardığı sonuç bir istisnadır.

Cees Nooteboom *Gezginin Oteli*[2] adlı toplu gezi denemelerinde on ikinci yüzyılın Arap gezginlerinden İbnü'l Arabi'nin sözlerini aktarır: "Varoluşun kökeni harekettir. Hareketsizlik varoluşun içinde yer alamaz, çünkü varoluş hareketsiz olursa, kaynağına yani Hiçliğe geri döner. İşte bu yüzden, bu dünyada da, ahirette de yolculuk hiç durmaz." Nooteboom'un anladığına göre Arabi yaşamakla yolculuğu eş tutar, durmanın anlamının farkındadır.

Nooteboom yirmi birinci yüzyıl gezginine uygun bir örnek. O bir yandan, somut zaman ve mekân değiştirme deneyimini hızın getirdiği şaşkınlık, gecikme ve beklemelerin yarattığı kasvetle yüklü, yani hız ve ağırdan almanın tatsız bir karışımı olarak gören emekli bir maceraperesttir. Diğer yandan da özünde akıl ve duygu deneyimi olanın, yolculuğun soyut anlamda ne olduğuna ilişkin yazınsal bir kavramın, şaşırtılma, avutulma ve meydan okunma isteğiyle karışık geçiş anlayışının peşine düşmüş birisi,. Santiago yollarındayken gezi kitabının başına şöyle yazar Nooteboom: "Kanıtlaması olanaksız olsa da şuna inanıyorum: dünyada öyle yerler vardır ki kişi oraya ayak bastığında veya ayrıldığında daha önce oraya varmış ve ayrılmış herkesin duygularıyla gizemli bir şekilde yüceltilir. Hafif bir ruhun etkisindeki herhangi birisi Amsterdam'daki Schreierstoren, Keder Kulesi dolaylarında,

1 Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, s. 303, YKY, 2014.

2 Cees Nooteboom, *Gezginin Oteli: Zamanda ve Mekânda Yolculuklar*, çev. S. S., Sel Yayıncılık, 2008, s. 9.

geride kalanların birikmiş hüznünün etkisiyle havada yumuşak bir çekilme hisseder. Bugün yaşamadığımız bir hüzün bu" diye ekler Nooteboom, "seyahatlerimizi tamamlamak için artık yıllar gerekmiyor, nereye gittiğimizi kesin olarak biliyoruz, zaten geri dönme şansımız da çok daha fazla."[3]

Belki de bu nedenle okur-gezgin imgesi günümüzde geçmişteki kadar ses getirmiyor. Nooteboom'un açıkça belirttiği gibi o günden bugüne değişen, yolculuk olarak okuma fikri değil bizzat yolculuğun anlamı. Dante'nin çağdaşlarına göre yolculuk tam da yaşamak denilen temel edimi yansıtırdı; tehlikeli, çoğu zaman acımasız, ölümcül cazibelerle dolu, süresi belirsizdi. Dante'nin seyahatinden olsa olsa yarım yüzyıl sonra, "Yeryüzünde bir yabancıyım, gelip geçici, bütün atalarım gibi sürgünde, bu kısacık hayatta tedirgin seyyahım" diye yazmıştı Petrarca mektuplarından birinde.[4] Oysa bizler artık fanilik duygusunu içimizde hep taşımaz olduk, en azından Petrarca ve Dante'nin hissettiği en temel biçimiyle. Bugün yaşadığımız toplumlarda her şey bizi yarı-ölümsüz, sonu gelmez şimdiki anda muhafaza edilmiş varlıklar olduğumuza, bütün etkinliklerimizin (okuma dahil) mutlak bir anlamda kesin olduğuna inanmaya iter. Yalnızca kesinliğe inanırız. Bizim için değişim, Augustinus'un anladığı şekilde beklenti bölgesini küçültürken bellek bölgesini geliştiren bir geçit değil, bir andan diğerine sıçrayıştır, bu sıçrayışta önceki anlar gölge bırakmazken gelecek anlar hiç akla gelmez. Bu ısrarlı anındalık bizi, kendimizi hangi çevrede bulursak bulalım, geçmişe borçlu olma ya da ilerlemenin mağrur karakolları dışında deneyimlerin örtüşme duygusunu taşımadan, sadece burada ve şimdi varlık gösterdiğimize inandırır. Anındalık bizim için önümüzde hep açık duran titrek bir ekranın görseline hapsolmuş sürekli bir şimdiki an yanılsaması yaratır, belleğimizi bir makineye emanet ettiğimize göre bütün tezahürleriyle (kütüphaneler, arşivler, yaşlıların anıları, kendi hatırlama yeteneğimiz) geçmişe aldırmasak, dolayısıyla eylemlerimizin sonuçlarını umursamasak da olur. Okuma bugün bir yolculuk biçimiyse, bu yalnızca enlem ve boylam farklılıklarını görmezlikten gelip biz nerede olursak

---

3 Cees Nooteboom, *Roads to Santiago: Detours and Riddles in the Lands and History of Spain*, Felemenkçe-İng. çev. Ina Rilke, The Harvill Press, Londra, 1997.

4 Petrarca, *Rerum familarum libri*, XV:5.

olalım sanki her şey bizim için ve gözümüzün önünde gerçekleşirmiş gibi, olan biten her şeyden haberdar olabilirmiş gibi yaparak zamansızca bir yerden bir yere geçme duygusudur. Nooteboom "sürekli yolculuk eden biri daima başka bir yerdedir ve dolayısıyla daima yoktur"[5] diyerek kendi onaylamasa da Pascal'ın "dünyanın talihsizliğinin kökünde insanoğlunun yirmi dört saat bir odada kalamaması yatar" sözlerini aktarır. Bugünün yolculuğu her ikisini de andırmaktadır: fiziksel yer değiştirme nedeniyle (göçebe soyumuzun çoğu için) devamlı yokluk hali ve işyerlerinde, alışveriş merkezlerinde, uçaklarla trenlerde, havaalanı terminallerinde ve turistik yerlerde devamlı klostrofobik bir varlık gösterme hali.

Nooteboom onun yolculuğunun evde olmanın bambaşka, daha verimli bir yolu, "kendimle"[6] yolculuk olduğunu belirterek bu çelişkiden kurtulmayı dener. Dört asır öncesinde Michel de Montaigne onunla aynı fikirdeydi. Fiziksel yolculuklarının herhangi bir noktada kesintiye uğrayabileceğini söyler, "büyük umutları temel almazlar, aslında her gün kendi başına bir amaçtır. Hayatımda çıktığım sefer de aynı şekilde ilerler." Dolayısıyla "Çoğu zaman tek başıma yolculuğa çıkarım, eğlenmek hoşuma gider. Rüyada gibi olurum: onları düşleyerek hepsini hafızama emanet ederim." Nooteboom gibi Montaigne için de yolculuk deneyimi okuma deneyimine benzer, öz düşünüm alıştırmasıdır.

Fakat günümüzde çoğu gezgin açısından deneyimin önemli bölümünü kendiyle baş başa kalmaktan kaçınma oluşturur. E. M. Forster'ın çok bilinen "Sadece bağlantı kur"[7] öğüdü düşüncesizce birbiriyle bağlantıda olmak halini almış, World Wide Web (dünya çapında ağ) aracılığıyla asla yalnız olmadığımız, asla kendimizden sorumlu olmadığımız ya da gerçek kimliğimizi açık etmemizin gerekmediği duygusuna dönüşmüştür. Sürüler halinde yolculuk ederiz, gruplar halinde sohbet ederiz, Facebook'ta arkadaşlar ediniriz, boş bir oda ve duvarımızda tek bir gölge görmek bizi dehşete düşürür. Yalnız okumaktan rahatsız oluruz; okurken de "birbirine bağlanmayı", ekranda yorumlar paylaşmayı, bize başkalarının neler okuduklarını söyleyen çoksatar listelerinin, yayıncının ana metne

5 Nooteboom, *Gezginin Oteli*, s. 10.
6 Nooteboom, *Gezginin Oteli*, s.
7 E. M. Forster, *Howards End*, bölüm 22.

eklediği okur rehberlerinin bizi yönlendirmesini, yöneltilecek soruların ve verilecek yanıtların bize önerilmesini isteriz. Nooteboom, henüz genç ve toy olduğu yıllarda, "hareketi seçtim" der, ama "daha sonra daha çok idrak ettiğimde, yazmak için gerek duyduğum sessizliği bu hareketin içinde bulabileceğimi fark ettim"[8] diye anlatır. Oysa sessizlik çoğumuzu dehşete düşürür çünkü gözlem yapmaya, geçmiş deneyimlere kafa yormaya, düşünmeye zorlayabilir bizi.

Tek bir satırı derinlemesine ve ayrıntısıyla okuma eylemi Aziz Augustinus'a göre geçmişin, bugünün ve geleceğin bütün kütüphanelerini aksettirir, her sözcük geriye, Babil'e ve ileriye kıyamet borusuna kadar gider. Edinilen bir deneyimden diğerine sürekli bir yer değiştirme, bellekten geçerek arzuya doğru göçebe bir okuma, kat edilen yolun ve daha gidilecek yolun bilincinde olmak anlamına gelir. Bizim dünya çapında okumamız tam da dünya çapında olduğunu varsaydığı için böyle bir yer değişikliği gerektirmez görünür: Bize her şeyin daima burada, bir tuş kadar yakın olduğu söylenir. Ona doğru yolculuğa çıkmamız gerekmez, çünkü ansızın görünüverir, ezberlememiz gerekmez, çünkü elektronik belleklerimiz bu görevi bizim adımıza yerine getirirler, sayısız kitap ciltlerini deşmemiz ve elememiz gerekmez, çünkü arama motorları araştırdıklarımızı bizim için bulur. Okuma ediminde ne yolculuk özgürlüğümüzü talep etmemiz gerekir, ne de sorumluluğumuzu: teknolojik aygıtlarımızın kural ve yönetmelikleri önümüze sıkı sıkıya takip etmemiz gereken parametreleri koyar, ya övgüyü üstlenirler ya da kabahati. Elektronik bir kitabı, mesela Dante'nin *Komedya* eserinin dijital baskısını[9] okumanın dünya çapında tektip bir niteliği olsa ve sınırsız gezinme olanakları sunduğu belirtilse de aslında Dante'nin kendi elyazmasını okumaktan çok daha sınırlı ve denetim altındadır. Bunun bir nedeni Dante ve çağdaşlarının yazarla birlikte okur olarak kendi deneyimleriyle zenginleştirecekleri, sadece metinden ve kendi maharetlerinden kaynaklanan sınırlandırmaların olduğu bir seyahate çıktıklarının bilincinde olmalarıdır. Oysa elektronik metnin okurları olarak bizler birbirinin tıpatıp aynı yazıların iliştirildiği karşımızda akan sayfalarda

---

8 Nooteboom, *Gezginin Oteli*, s. 12.

9 Dante, *İlahi Komedya, e-kitap* (Türkçe): https://docs.google.com/file/d/0B-vIi_Jkz-T4NREJzM3NDOEZPUWs/edit?pref=2&pli=1

yola çıkarız. Çevresinde yorum yapılacak boşluklar bırakılmak yerine çoğu zaman başka sayfaların önceden belirlenmiş linklerinin yanı sıra dikkat dağıtan reklamlar konmuş hep orada duran bir sayfaya yukarıdan aşağıya göz gezdiririz. Elimizde bir kitap tutarken yaşadığımızın aksine ekrana bakarken öyküyü fiziksel olarak takip etmenin somut duygusundan yoksun kalırız. Kuşkusuz yararlıdır ama aynı zamanda kısıtlayıcı olur. Sanal dünyanın gezginleri olarak bu kısıtlanmışlığın daha çok farkına varmalı ve yolculuk özgürlüğümüzü geri almanın yollarını bulmalıyız.

Fransız elektronik uzmanı Jean Sarzana ve meslektaşı Alain Pierrot yakın tarihte Google'ın geçirdiği evrimi ve sıradan okur üzerindeki etkilerini değerlendirdikleri elektronik bir yayında geleneksel kitap okumayla elektronik okumayı farklı yolculuk biçimlerine benzetiyorlardı. "Kitapla birlikte" diye yazmışlardı, "Yunanlılar gibi karayı görerek yelken açarız. Elektronik metin uydu yolculuğuna geçmemize ve Yeryüzü'nü uzaktan, çok uzaklardan görmemize olanak sağlar."[10] Ben tam aksini söyleyeceğim. Kitabı elimizde tutup onun fiziksel özelliklerinin ve somut varlığının bilincinde olarak okurken okumakta olduğumuz sayfayı kitabın diğer bölümleriyle, hatta başka kitaplarla özgürce ilişkilendiririz; aklımızda tartışmalar ve karakterler geliştiririz; uçsuz bucaksız zihnimizde fikirlerle kuramları bağdaştırırız. Elektronik okumada ise genellikle "dolambaçlarda kayboluruz."

Kâğıt ve mürekkepten meydana gelmiş elle tutulur kitap, yolculuk ettiğimiz alan, yorum ve kanılarımızın başlangıç noktasıdır. Augustinus'un belirttiği üzere aklımızda gelişen kitap özgün seyahat haritasının iki misli, geçmişte, bugün ve gelecekteki okumanın, hatırlamanın ve beklentinin zihinsel metnidir. Oysa elektronik kitap dayanaksızdır; tanımı gereği sanaldır, elle tutulur olmayan bu hayali varlık bizim geleneksel belleme işlevimizi yerine getirmeyi ancak bir noktaya kadar başarır, ayrıca aradığımız zihin yolculuğunu yerine getirse de bunu kendi yararına yaparken ilerlediğinin farkına varmamıza ya da bu sorumluluğu üstlenmemize gerek duymaksızın aşağı kayar. Karşılaştırmada bunların değeri yoktur; yalnızca yapıları, yöntemleri benzer, daha iyi ya

10 Jean Sarzana ile Alain Pierrot, *Impressions numériques*, www.publie.net. internet 30 Ekim 2010.

da daha kötü değil ama birbirinden farklıdırlar. Dante'yi okumak Ulysses'in, "Güneşi izleyerek kimsenin oturmadığı bölgeleri tanıma deneyimi"[11] uğruna okyanusa doğru uzaklara yelken açmasına benzer. Ancak Ulysses'in aksine Dante daima geri dönebileceği bir ilk sayfa olduğunu biliyordu. Bizse bugün eğer yaşadığımız ticaret toplumunun beklentilerini izleyecek, her şeyden önemlisi yan ürünlerden herhangi birinin okuduğu teknolojik görevi yerine getireceksek, elektronik kıyılarda kalmamız gerekir.

Belki de giderek daha da ıvır zıvır odaklı hale gelen toplumumuzda, neden yolculuk ettiğimiz duygusu gibi neden okuduğumuz duygusunu da bir anlamda yitirmiş olabiliriz. Robert Louis Stevenson herkesçe bilinen sözleriyle şöyle demişti, "Kendi namıma ben herhangi bir yere gitmek için değil sadece gitmek için seyahat ederim. Seyahat için seyahate çıkarım. Asıl mesele hareket etmek."[12] Yolculuğun bir istikameti ve gezginin deneyimden kazançlı çıkması için sağ salim dönecek bir evi olması gerektiğini düşünen dinleyicilerin karşısında konuşuyordu. Günümüzde yolculukların istikameti olmaz. Amaç hareket etmek değil hareketsiz durmak, burada ve şimdide kalmak ya da, ki aynı kapıya çıkar, mekânda ve zamanda bir noktadan diğerine geçmiyormuşçasına bir siteden diğerine neredeyse anında yol almaktır, tıpkı yeni okuma alışkanlıklarımızda olduğu gibi. Ne yazık ki böyle yöntemler yalnızca yolculukları değil okumayı da etkiler. Düşüncelerimiz de etkilenir, düşünme kabiliyetimiz de, akıl kaslarımız da. Düşünce işlevlerimiz yalnızca kendi farkındalığımızı değil aynı zamanda dünyadan geçişimizin farkında olmamızı, bir kitabın sayfalarından geçtiğimizin farkına varmamızı gerektirir. Bu yeteneğimizi Gılgamış tabletlerinin damga vurduğu çağdan sonra geliştirmiştik, ekran çağında bundan vazgeçtik. Şimdi ister kâğıt üstünde olsun ister ekranda bir kere daha usul usul, derinlemesine, kapsamlı okumayı, okuduğumuza geri dönmek üzere yolculuğa çıkmayı öğrenmek zorundayız. Ancak o zaman kendimizi en derin anlamıyla okur diye adlandırabiliriz.

---

11 Dante, *Komedya, Cehennem* XXVI:115.

12 Robert Louis Stevenson, *Travels With a Donkey in the Cevennes*, s. 63 (1879; Scribner', New York, 1912).

Bölüm 2

Fildişi Kulede Okur

Dünyaya Yabancılaşma Olarak Okuma

Nasıl asude bir hayat sürer
Bu dünyadaki patırtıdan kaçan,
Aradığı gizli yolda bu dünyanın
Bilgesi birkaç kişi görülür.

Fray Luis de León,
Song of the Solitary Life



Hieronymus Bosch, "Accidia." *Yedi Ölümcül Günah Tablosu* detay (*a.y.* 1485) Museo Nacional del Prado'nun izniyle.

Melankoli Kulesi

Olsa olsa kaygı verici bir yazgı iyi bellenmiş ama keyif çıkarmak için değil: büyük hayat piyesinde bulunmak ve hiçbir zaman titreyen aç benliğinden özgür olmamak...
Neresinden bakarsan bak, çok şey bilmek ama bundan hoşlanmamak kısmetsiz bir durum. Hayatın bu muazzam piyesinde yer almak, ama hiçbir zaman ürkek aç benliğinden kurtulmamak; esirgediğimiz ihtişama asla kapılmamak; bilincimizin kendinden geçercesine bir düşüncenin parlaklığına, bir tutkunun ateşine, bir eylemin gücüne asla dönüşmemesi, fakat daima bilge ve yavan, hırslı ve utangaç, dürüst ve anlayışsız kalması.

George Eliot, *Middlemarch*

Sıcacık bir ateşin karşısında ayaklarının dibine bir köpek kıvrılmış yeşil entarili bir adam okuma koltuğunda oturmuş ama okumuyor. Kitabı yandaki ahşap sandığın üstünde kapalı duruyor. Sıcak ve rahat tutsun diye pembe bir atkı bağladığı başını beyaz bir yastığa dayamış. Sağ elinde zarif bir baston, sol eli, sanki ısınmak veya kalp atışlarını hissetmek ister gibi giysisinin içinde. Gözlerini yummuş, o nedenle elinde bir dua kitabı ve tespihle ona yaklaşan rahibeyi görmüyor (ya da görmemeyi seçiyor). Rahibe belki de inancın alegorisi; adamı ruhani görevlerine çağırıyor. Yandaki geniş pencereden dünyevi zevkler dünyasının kırlarında yürüyüş yapan bir çift görünüyor. Resim kıvrılmış yamuk bir dörtgen, kulede bir oda görünümünü destekliyor. Desenli yer döşemelerine Gotik harflerle tek bir sözcük yazılmış: Accidia: Atalet (üşengeçlik).

Bir masa tablasından bir kesit olan resim onaltıncı yüzyılın ilk yıllarında Hieronymus Bosch tarafından yapılmış, bugün Madrid'deki Prado Müzesi'nde bulunur. Ortada "Cave, cave, deus videt" ("Sakının, sakının, Tanrı görür") uyarısı üstünde teyakkuz halindeki İsa'nın yer aldığı daire şeklindeki kompozisyonun tamamı yedi ölümcül günahı tasvir eder. Her biri tablanın bir köşesindeki dört madalyon saat yönünde günahkârın ölümünü, Mahşer Günü'nü, Cennet'e kabulü ve Cehennem'deki cezaları canlandırır. Uyuyan biri, ortaçağlarda öğle şeytanı gibi günah olarak görülen üşengeçliği yansıtır.

Bosch imzalı, *Yaya* veya *Kayıp Oğul* adıyla bilinen ikinci tablonun ilk bakışta aynı konuyu işlediği anlaşılmaz. Bu eserin geleneksel isimleri yanlış yönlendirir. Resimdeki karakter yayadan çok hac yolcusu, Felemenk folklorunun tekinsiz berduşlarından çok manevi arayışa çıkmış bir adamdır; babasına geri dönen *Kayıp Oğul* hikâyesi demek daha uygun bir yorum olabilir aslında, ne de olsa alegorik okuma tövbe eden günahkârdan ve Gökte bulunan Babasına geri dönmekten söz eder. Bu eserin iki yorumundan biri Rotterdam'daki Boymans Müzesi'nde, biri de Prado'da *Hay-Wagon* üçlü panellerinden birinde sergilenmektedir (ayrıca El Escorial'da bir kopyası vardır). Her iki yorumda da orta yaşlarda bir adam zevklerin de tehditlerin de bulunduğu sıradan bir ortamda ilerler. Boymans'daki yorumda adam bir köyün içinden çıkarken; Prado'daki yapıt adamı kırlarda bir dereyi geçmek üzereyken betimler. Kendisi sıska, giysileri eski püsküdür. Bir bacağı (Birinci Bölüm'de geçen "akıl" ayağıyla

"duygu" ayağına gönderme olmalı) sargılı, sürüyerek yürüyor. Sırtında bir sepet, elinde bir değnek taşıyor. Tasması çivili tehditkâr köpeğe doğru arkaya bakıyor. Boymans'daki yorumun fonunda, hac yolcusunun sağ omzundan yukarıya yükselen bir kule görünüyor. Prado'daki resimde kulenin yerini hacının başının üzerinde uğursuzca yükselen bir darağacı almış. Darağacıyla kule aynı kalleş duruşu sergiliyor.

Çoksatar *Speculum Humanae Salvationis* (İnsanın Kurtuluşunun Aynası) eserinin Orta Felemenkçe çevirisinde hac yolcusunun evinden ayrılıp yola koyulması, çoğu zaman arka yolları araması ve tehlikeli köpeklere karşı kendini sopayla koruması gerektiği belirtilir.[1] Bir hacı alegorisinden çok Kurtuluş yolundaki birisine benzeyen Bosch'un gezgini, ortaçağın sonlarında Hollanda'da ortaya çıkmış *Devotio Moderna* hareketine karşılık gelmektedir. İnsanları Tanrı'ya güvenerek ve kitaplarda söylenenleri değil kendi okudukları dünyayı kılavuz bilerek tek başlarına kurtuluş yolunu aramaya çağıran bir hareketti bu. Buna göre hac yolcusu gayretkeş olmalıdır: "Şeytan kendi kötü emelleri uğruna Kutsal Kitaptan pekâlâ alıntı yapabileceği" için uyuyakalmamalı, oyalanmamalı ya da sahte vaizlerin sözlerine kulak vermemelidir. Onun yerine dünya metninde Tanrı'nın hakiki sözünü çıkarmaya çalışmalı, bir yandan da Şeytan'ın dünya sayfasının satır aralarına yerleştirdiği ayartı ve tehditlerle onu doğru yoldan saptırmaya kalkışacağını aklından çıkarmamalıdır. Şeytanın uydurduğu en yaygın tehlikelerden biri korkunç köpekti. Felemenk folkloruna göre bu şeytan köpek yollarda dolanırdı; onu ancak bir baston yardımıyla uzaklaştırmak mümkündü, Prado'daki kompozisyonda canlandırıldığı gibi bu sayede yaratık kurbanını derenin karşı yakasına kovalayamayacak kadar takatsiz kalırdı.

Prado yorumunun arka planında yedi ölümcül günahtan altısı tasvir edilir: canlandırılmayan tek günah tembelliktir (*acedia*). Bu rol şeytan köpeğe bırakılmıştır. Ancak günah işletmeyi başardıktan sonra (tembellik resminin ilk gösterdiği gibi) şeytan köpek kıvrılıp uykuya dalabilir. 1487'den kalma *Hortulus reginae* tembellikten söz ederken "kuduz bir köpeğin ısırmasına benzer" der; onun öğreti-

---

1 *Bkz* Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck ve Bernard Vermet, *Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings*, s. 170, NAi Publishers, Rotterdam, 2001.



Hieronymus Bosch, *Kayıp Oğul* (1487-1516). Museo Nacional del Prado'nun izniyle.

lerinin izinden giden vaizler konuşmalarında *acedia*'nın mikroplu bir köpek tarafından ısırılmaktan farksız, "insanı öteki kötülüklere de yatkın hale getiren başlıca ayıp"[2] olduğunu söylerler. Bu benzetme Winston Churchill'in kendi üşengeçliği, bunalımı ya da melankolisini "kara köpek" olarak adlandırmasında yankılanır. Bu ifade modern psikanalist jargona yerleşmiştir.

"Kara köpek"in farklı hallerini; *acedia*, bunalım ve melankoliyi birbirinden ayırt etmek kolay olmaz; bağlama göre bunların hepsi olumlu veya olumsuz olarak ortaya çıkabilir.[3] Antik

---

2 Irving L. Zupnick, "Bosch's Respresentation of Acedia" alıntı *Bosch in Prespective*, ed. James Snyder, s. 134, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1973.

3 Aquino'lu Aziz Tommaso, *Summa theologiae* 2-2, 179-81 eserinde derin düşünceli ve etkin hayatlar arasındaki farkı tartışırken, etimolojik olarak ilkini durağanlıkla, ikincisini de hareketle ilişkilendirir. "Demek ki bazı adamlar hakikati tefekküre, diğerleri fiiliyata temayül gösterdiği için, insan hayatı münasip bir şekilde faal ve sakin olarak ayrılmıştır." (Aquino'lu Aziz Tommaso, *Selected Writings*, s. 684, editör ve çevirmen Ralph McInerny, Penguin Books, Harmondsworth, UK, 1998) Kendi içinde her ikisi de güzel yaşamlar olmakla birlikte (benzerlik kurarsak Rahel derin düşünceli, Lea ise etkin yaşamı temsil eder) ikisi birden ya yetersiz sevginin sonucu, birinci örnekteki gibi (hiddet ve şiddete varan) veya ikincisi gibi aşırı sevgi nedeniyle (miskinlik ya da atalete varan) günahkâr davranışa sapabilir.

Yunanlar melankoliyi tanrı Satürn'e ve beş beden sıvısından birine, kara safraya yorarlar. Efsaneye göre M.Ö. beşinci yüzyılda filozof Demokritos dünyanın ahmaklıklarıyla aldatmacalarından kaçmak için melankoliyi andıran bir ruh haliyle kendini Abdera eteklerinde bir barakaya kapatır. Onun bu davranışı karşısında afallayan Abdera sakinleri Hippokrates'ten deli diye gördükleri bu yabancıyı tedavi etmek üzere tıbbi becerilerini kullanmasını istediler. Fakat Demokritos'u muayene eden bilge Hippokrates kalabalığa dönerek deli olanın filozof değil, onlar olduklarını ve hepsinin onu taklit ederek değerli yalnızlıkta düşüncelere dalmak üzere dünyadan el ayak çekmeleri gerektiğini söyledi.[4] Hippokrates böylece sırtını döndüğü dünyaya kafa yormak üzere dünyadan uzaklaşan *acedia*'dan mustarip adamdan yana tavır sergilemişti.

İlk Hıristiyanlara göre Tanrı'yla en iyi inzivada karşılaşılırdı. İnsan aklı inancımızda bize yardımcı olması için bağışlanmış bir yetiydi; açıklanamaz gizemleri açıklığa kavuşturmak için değil onları destekleyecek mantık çatısı kurmak için verilmişti. Görülmeyen varlıkların kanıtı derin düşünme ve mantık yürütme yoluyla görünen varlıkları açıklamaz, yalnızca düşünüre, bilgine, okura (tabii okuyabilenler açısından) böyle kanıtlar üstünde kafa yorup dayanma olanağı vererek günahkâr-hacıya dünya kitabını bellemek üzere kesin görüş açısı sağlar. O nedenle dindar erkeklerle kadınların hücrelerle mağaralarda ve çetin çöllerde inzivaya çekilmesi Tanrı'nın iradesiyle yapılan işe yardım ederdi. İnziva bazen çetin yerlere dikilmiş bir kulenin tepesinde yaşanır, beşinci yüzyılda "dünyadan yatay kaçışta umut kalmayınca dikey olarak kaçmaya çalışan"[5] Stilit Simon ömrünün son otuz altı yılını din kardeşlerine tepeden bakan bir sütunda geçirmişti.

İç dünyasını beslemek adına yalnız kalma ihtiyacına gizliden bir suçluluk, sessiz düşünmenin getirdiği kendini kınama duygusu eşlik eder. Kilise babaları insan türünün anlaşılabilecekleri anlamak için aklını kullanması gerektiğini öğretmişlerdi ama sorulmaması gereken sorular ve mantık yürütmede aşılmaması gereken sınırlar vardı. Dante bilinmeyen dünyayı görmek gibi suç işleme merakı ve küstah bir arzuya kapılmakla suçlanmıştı. Kişinin kendi düşün-

4 Pseudo-Hippocrates, *Sur le rire et la folie*, Paris, Rivages, 1989.
5 Donald Attwater, *A Dictionary of Saints*, Harmondsworth, Penguin Books:1965.

celeriyle baş başa yalnızlığa çekilmesi de ruhani önderlerinin tavsiyeleri ve kılavuzluğu olmaksızın aynı günah arzuların kabarıp tehlikeli bir şekilde bastırılmamasına çanak tutabilir. Dolayısıyla inziva halinde Tanrı'yı arayan bir kimse sadece Hıristiyan dogmanın sorularına yoğunlaşmalı, dogmatik teolojinin çizdiği çerçeve içerisinde kalmalıydı; pagan yazarlar sakıncalıydı, çünkü Ulysses'in sirenleri gibi onları hakikat yolundan uzaklaştırırlardı.

Dördüncü yüzyılda Aziz Hieronymus bir arkadaşına mektubunda gördüğü bir rüyayı anlattı. Din mesleğini yerine getirmek için ve Kilise'nin davranış kuralları gereğince Hieronymus ailesinden kopmuş ve bütün dünyevi zevklerden uzaklaşmıştı. Kopmaya gönlünün el vermediği bir tek "büyük itina ve zahmetle" topladığı kütüphanesiydi. Suça batmış bir halde kendini hızla kepaze edecekti ama "ancak ondan sonra Cicero'yu" okuyabilirdi. Kısa bir süre sonra Hieronymus ölümcül bir hastalığa yakalandı. Yüksek ateşin etkisiyle gördüğü rüyalarda ruhu aniden yakalanıp Tanrı'nın huzuruna yargılanmaya çıkarılıyordu. Bir ses kim olduğunu sormuştu, "Bir Hıristiyan" diye yanıtladı. "Yalan söylüyorsun" dedi ses, "sen bir Cicero-seversin." Hieronymus ürpertiye kapılarak Tanrı'ya "eğer bir daha dünyevi kitapları elime alırsam ya da bir daha böyle şeyler okursam, seni inkâr etmiş olayım"[6] diye ant içti. Hieronymus büyük yemini pek tutamamıştı ama bu hikâye Kilise'nin okurlar kulesinde algıladığı tehlikelerin göstergesidir.

Dünyanın sefaleti üstünde derin düşünceye dalma özgürlüğüne sahip yalnız keşiş (Bosch'un *Accidia* parçasındaki adam misali münzevi, toplumdan kaçan kimse) bir tefekkür, bir melankoli hali içinde kaybolmaya ya da daha kötüsü, filozofun düşünme tutkusunun gölgeli yanı, Ulysses'in günahkâr keşfetme açlığının karşıtı olan *acedia* veya üşengeçlik günahını işlemeye ayartılabilir. Fildişi kulesine çekilmiş ruh hareketsizlik içinde kaybolabilir. Kapsamlı olarak ele alındığı[7] üzere melankoli bütün belirtilerine rağmen her

---

6 Aziz Hieronymus, "Letter to Eustochium on Guarding Virginity," *The Collected Works of Erasmus*, cilt 61, *Patristic Scholarship: The Edition of St Jerome*, editör, çeviri ve notlar James F. Brady ve John. C. Olin, Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 1992.

7 Karşılaştırın: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, *Saturn and Melancholia*, Londra ve New York, 1964 (yeniden basım 1989); Anne Larue, *L'autre meelancholie: Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Hermann, Paris, 2001; Jennifer

ne kadar yaratıcılık hali olsa da atalet boşluğuna düşmeden derin düşünmeyi sürdürmek kolay olmaz. Böyle anlarda kule besleyici gücünü kaybederek ruh ve akıl enerjisini tüketen bir yere dönüşür. Goethe'nin *Faust*'unun başında doktor felsefe, hukuk ve tıp okuduktan sonra inancın temellerini kabul edemez hale gelmiş ve bir adım bile ilerlememiş oluşuna hayıflanır. Kulesinin duvarları ruhunu sıkıştırırken o bütün kâğıtlarıyla araçlarının "ataların ıskartası," düşüncelerinin türettiği dünyanın bir imgesinden başka bir şey olmadığına inanmaktadır. "Artık hiçbir şeyden haz almıyorum" der, "çünkü hiçbir şey bilmediğimi biliyorum."[8] Belki de bütün akıl kardeşlerinin hayıflanmalarını dillendiriyordur.

Rönesans düşünürleri ilk Hıristiyanların *acedia* günahı diye gördüklerini erdeme dönüştürmeye çalışmışlardı. Büyük hümanist Marsilio Ficino ("ancak doyasıya ut çalarak biraz tatlanıp yumuşayabilecek"[9]) kendi melankolisi ve inzivaya çekilme alışkanlığı hakkında yorum yaparken Satürn'ün etkisinden kurtulmaya çalışıyor, haletiruhiyesine, Aristoteles'in deyişiyle "müstesna ve ilahi lütuf" ve ondan önce gelen Platon'un sözleriyle "ilahi gazap"[10] tanımlarını atfediyordu. Hem (aklı tıkayan) balgamdan hem de (aşırı dikkate yol açan) kara safradan "yelken açıp Skylla ve Kharybdis'ten geçer gibi" kaçınmaları için bilginleri uyarmasına rağmen Ficino ince kara safranın edebiyatçılara yaradığı sonucuna varmıştı. Kara safranın salınımını artırmak için ayrıntılı talimatlar verir: Yolda tetikte olan hac yolcusunun enerjik tutumu değil filozofun tefekküre dalmış, ağır, sakin tavrı yararlıdır. "Yataktan kalktığınız zaman" diye salık verir, "dosdoğru okumaya ya da derin düşünmeye girişmeyin, en az yarım saat gidip temizlenin. Sonra sabırla, kuvvetinize göre bir saat boyunca derin düşünceye dalın. Sonra her neyi düşünüyorsanız, onu biraz kenara bırakın, bu arada fildişi bir tarakla saçınızı özenerek hafifçe tarayın, enseden yukarıya alnınıza doğru kırk kere tarak vurun. Ardından sert bir

---

Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: Der Tragödie erster Teil*, "Nacht," *Werke*, cilt III, Hamburg baskısı, editör Erich Trunz, Verlag C. K. Beck, Münih:1996.

9 Marcelo Ficino, "On Caring for the Health of the Man of Letters," *Book of Life*, çeviri ve Yeni Giriş bölümü Charles Boer, Spring Publications, Woodstock, Conn., 1980.

10 Aktaran Ficino, "On Caring for the Health of the Man of Letters," *Book of Life*.

bezi boynunuza sürtün, ancak ondan sonra iki saat kadar veya hiç olmazsa bir saatliğine derin düşünmeye dönün."[11] Ficino şöyle bitirir öğütlerini: "Eğer hayatınızın her gününü böyle yaşamayı seçerseniz, nefesiyle bütün dünyayı canlı kılan hayatın yazarı sizin insan ırkıyla ve kendisiyle daha uzun kalmanıza yardım edecektir."[12] Belli durumlarda ve belli koşullar altında felsefi girişimin kaynağı olarak melankoli ayrıcalıklı bir hal, entelektüel durumun bir parçası olduğu kadar esinlenmiş oluşumun kaynağı ve kulesinde kilit altına alınmış okur da kendince bir yaratıcı olarak görülür oldu.

Çalışmaya yönelik inziva arayışı yüzyıllar boyunca nice yazar ve sanatçıyı Demokritus'un inzivasını taklide yöneltti. Liguge'de Rabelais'nin kulelerinden tutun da Tübingen'de Hölderlin'in, Recanati'de Leopardi'nin, Bollingen'de C. G. Jung'unkine kadar ucu bucağı yokmuş gibi görünen tuğla ve harç kuleler edebiyat manzarasında bir baştan bir başa boy gösterir. Belki de hepsinden önemlisi Montaigne'in kendine çalışma odası olarak seçtiği kulenin böyle sığınma yerlerinin simgesine dönüşmesiydi. Montaigne'in babası Bordeaux bölgesinde aileden kalma şatosunun bitişiğinde yükselen dört katlı kuleyi savunma binasından yaşam alanına dönüştürmüştü. Zemin kat dua odası haline gelirken Montaigne onun hemen üstünü, bir üst kattaki kütüphanede kitap okuduktan sonra kulenin çatısında saat başı çalan koca çan sesleri eşliğinde dinlenebileceği bir yatak odasına çevirmişti. Binden fazla kitabının silindirik duvara dayalı beş kıvrımlı rafta dizili durduğu kütüphanesi Montaigne'in en gözde odasıydı. Anlattığına göre pencerelerinden "bahçemin manzarasını, kümesi, arka avluyu ve evimin çoğunu" görebiliyordu. "Burada şu ya da bu kitabın sayfalarını usul usul sıraya koyup planlamadan çevirebiliyorum. Bazen dikkatim dağılır, bazen de aşağı yukarı volta atarak notlar alır, heveslerimi dikte ederim." Mahremiyet esastı. "Orada," der Montaigne, "oturacak bir yerim var. Üzerinde tamamen saf mülkiyet hakkı kurmayı deneyerek evlatlık, evlilik ve sivil bütün ilişkilerden uzağa bu köşeye çekilirim. Başka yerlerde sadece sözlü yetkim var, esasen saf olmayan bir yetki. Evinde kendisiyle başbaşa kalabildiği, kendi

11 Ficino, "On Caring for the Health of the Man of Letters," *Book of Life*.
12 Ficino, "On Prolonging the Life of Scholars," *Book of Life*.

kendisine gözlerden uzak saygı sunduğu ve saklandığı hiçbir yeri olmayan adam (bence) sefildir!"[13]

Bugün bile fildişi kule imgesi aydınların dünyayı daha iyi sırtlamak adına zaman zaman dünyadan elini ayağını çekmesini çağrıştırmayı sürdürür. Avusturyalı oyun yazarı ve romancı Peter Handke 1966'da Princeton'da yaptığı "I am an Inhabitant of the Ivory Tower" (Fildişi Kulesi'nin Bir Sakiniyim) başlıklı konuşmada kendi yazdıklarıyla kendisinden önceki Alman edebiyatını karşılaştırıyordu. "Belli bir kuralcı edebiyat görüşü dünyayı tanımlamada yeni yöntemler ararken hikâye anlatmayı sürdürmeye karşı koyanları hoş bir ifadeyle adlandırır," demişti Handke. "Bu insanların 'fildişi kulede' yaşadıklarını söyleyerek onlara 'şekilci' ve 'estetikçi' damgasını vururlar." Handke konuşmasına bir itirafla başlamıştı: "Uzun bir süre edebiyatın benim için anlamı, iç benliğimi apaçık görmek olmasa da en azından daha açık seçik görmekti. Var olduğumu, dünyada olduğumu fark etmeme yardım ediyordu. Elbette, edebiyatla haşır neşir olmadan önce kendi içime kapanık biri olmuştum, ama bunun bana özgü bir durum olmadığını bana edebiyat gösterdi, hatta ne bir durumdu ne de bir hastalık. Edebiyattan önce bu içe kapanıklık, deyim yerindeyse, beni ele geçirmiş, korkunç, utanç verici, müstehcen bir hal almıştı; bu doğal olgu bana akıl sapması, kepazelik, utanç kaynağı gibi gelirdi, çünkü bunu tek başıma yaşadığımı düşünürdüm. Bu bilince varma bilincimi yalnızca edebiyat sağladı; benzersiz bir örnek olmadığımı, başkalarının da aynı şeyleri yaşadığını bana apaçık gösterdi."[14] Handke (tıpkı Ficino gibi) fildişi kulede gerçekleştirilen entelektüel edimi kendi deneyimimizi kavrama ve dünyayı sözcüklere dökme aracı olarak görür.

Belli metaforların oluşumu yavaştır. Tasvir ettikleri imge uzun süredir alegorik ya da sembolik figür olarak toplumun imgeleminde olsa da metaforik dönüşümü, imgeye isim verilmesi çok daha sonra gelebilir. Ölümün coğrafyasını ya da gidilecek yolu bilmeden ilk kez girdiğimiz bir toprak olarak görselleştirilmesi

---

13 Michel de Montaigne, "On Three Kinds of Social Intercourse," *The Complete Essays*, çeviri ve editör M. A Screech, s. 933, Penguin Books, Harmondsworth, 1991.

14 Peter Handke, *Ich Bin Ein Bewohner des Elfenbeinturms: Aufsätze*, s. 23-32, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main, 1972.

ilk Sümer metinlerinde karşımıza çıkar ve bütün edebiyatlarda görülür ta ki Shakespeare tarafından hiçbir yolcunun geri gelmediği "keşfedilmemiş ülke" diye adlandırılana dek. Uykunun, düş gören kimsenin izleyebilmesi için öykülerin canlandırıldığı bir tiyatro sahnesi olarak tahayyülü *Gılgamış Destanı*'nda, Mısır edebiyatının ilk ürünlerinde, Anglosakson ve çağımız şiirlerinde sıklıkla karşımıza çıkar, ama sadece on altıncı yüzyılda uyku, Francisco Quevedo'nun sözleriyle oyununu rüzgâra yazan, "tiyatro yazarı" ("autor de representaciones") diye anılır. Toplumun sıradan işlerinden acayip bir şekilde elini ayağını çekmiş, soğuk ve burnu büyük, kendi yurttaşlarını değil yalnızca kitapların dünyasını umursayan biri olarak görülen okur, Yunan ve Roma hicivlerinde olduğu kadar her çağda (ne yazık ki) alay konusu olmuştur, oysa edebiyat terimi "fildişi kule" ancak on dokuzuncu yüzyıldan sonra dünyadan kaçma ve uzaklaşma yeri olarak okurun kapandığı akıl mabedi karşılığında kullanılmaktadır.[15] 1837'de Fransız eleştirmen Charles Augustin Sainte-Beuve bu terimi belki de ilk kez olumsuz çağrışımlar içermeyen bir anlamda, Alfred de Vigny'nin soyut şiirlerini Victor Hugo'nun politikayla daha ilgili lirikleriyle karşılaştırmak için fildişi kuleyi kitap düşkünlerinin sığınağı, aydın kimsenin sessizlik içinde verimli çalışabileceği bir yer olarak hayal ediyordu.

> "Derken Vigny gizlice,
> Sanki fildişi kulesine doğru, döndü öğleden önce.[16]"

Yahudi-Hıristiyan geleneğinde kule ya koruyucu güç ya da kusursuz güzellik sembolüdür. Özdeyişler Kitabı'nda, "Tanrı'nın adı güçlü kule: ona koşan dürüst kişi için güvenlidir"[17] diye yazarken, Mezmurlar 61'de, "Çünkü sen benim için bir korunak, düşmana karşı güçlü bir kule oldun,"[18] der. Bu imge Yeşaya Kitabı'nda, karşısında Tanrı'nın zaferle yükseleceği kibirlilerin kulesi olarak ter-

---

15 Henry James terimi 1916'da ölünce yarım kalan ama ertesi yıl yayımlanan iki romanından birine başlık olarak koymuştu. (Henry James, *The Ivory Tower*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917).

16 Charles Auguste Sainte Beuve, "Pensees d'août, à M. Villemain," "Et Vigny, plus secret,/ Comme en sa tour d'ivoire, avant midi rentrait."

17 Özdeyişler, 18:10.

18 Mezmurlar, 61:3.

sinden yer almıştır.[19] Ezgiler Ezgisi'nde kule sevgilinin güzelliğinin sembolüne dönüşür (boynu "güzellik kulesi," memeleri "kuleler gibi").[20] Sainte-Beuve'ün imgesi dış dünyadan korunmaya ve okurun ideal dayanıklı, duyusal dünyasını oluşturan akıl güzelliğine dair genel anlayışları bağdaştırmıştı.

Ama çalışkan aydınlara inziva yeri sağlayan kule imgesi çok geçmeden sığınılacak bir liman yerine saklanılacak bir mekân olarak, aydınların dünyevi görevlerinden kaçtıkları hücreyi tasvir etmek üzere kullanılmaya başladı. Fildişi kule halkın imgelemine, sokaklardaki hayata karşı bir sığınak, orayı mesken edinmiş aydınlar da züppe, kısır, dalgacı, mizantrop, halk düşmanı olarak yerleşti.

Fildişi kulenin bu gözden düşürücü çağrışımı edindiği sıralarda en az onun kadar aşağılayıcı bir çağrışım daha ortaya çıktı: "yığınlar" – karşılıklı lanetleme savaşında bir varlığı yeniden tanımlayarak ötekini desteklemek. Daha birinci yüzyılda Seneca fildişi kule aydınlarından yana tavır alarak cahil halk ya da "yığınlar" karşısında esip gürlüyordu. "En iyi en çok tercih edilir olmalı" diye yazmıştı, "ne var ki yığınlar en kötüsünü seçer... Hiçbir şey yığınlara kulak vermek kadar zararlı olmaz, hele çoğunluğun onayladığını doğru olarak görür ve mantık kurallarına göre değil de sadece uyum sağlamak için yaşayan kişilerin davranışını örnek alırsak."[21] Bu yargı üstü kapalı olarak topluluk kuralına karşı aklın bireyselliğine dair genel anlayışı yeğ tutmak gerektiği yollu genel anlayışı barındırmaktadır.

John Carey aydınlar ve yığınlara dair çok önemli kitabında Hitler'in *Kavgam*'da sözünü ettiği değişken "yığınlar" kavramının ("yok edilebilir alt insanlar olarak, ket vurulmuş burjuva sürüsü olarak, asil işçiler olarak, köy çobanları olarak") günümüz okurlarına yabancı gelmeyeceğini belirtir. "*Kavgam*'ın trajedisi" diye yazar Carey, "pek çok yönüyle sapkın olması değil, Avrupa'nın entelektüel tutuculuğuna sıkı sıkıya kök salmış olmasıdır."[22] Düşünen,

19 Yeşaya, 2:15.

20 Ezgiler Ezgisi, 4:4 ve 8:10.

21 Seneca, "De tranquillitate," *Moral Essays*, ed. R. M. Gummere, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1955.

22 John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligensia, 1880-1939*, Faber and Faber, Londra, 1992.

yaratıcı seçkinlerle tabansız, kıt kafalı yığınlar arasında algılanan karşıtlığın Avrupa'da çok eski bir geleneği vardır. Carey'in tarihi Ortega y Gasset'in 1930 *Kitlelerin Ayaklanması* ile başlar, İspanyol tarihçi burada Avrupa nüfusunun 1800'e dek 180 milyonun üstüne çıkmadığını, o tarihten 1914'e dek 460 milyona ulaştığından söz eder. Bu "akın," "güruh," "taşkın," "patlama" (bunlar yazarın o dönemde kullandığı terimlerden birkaçı) karşısında aydın bireyler kendilerini tehdit altında hissetmiş ve bu "yığınların" varlığını mide bulandırıcı olarak görmüşlerdi. Demokratikleşme hareketlerinin pek çok farklı sosyal alanda ilerlediği aynı sıralarda aydınların giderek kendi fildişi kulelerine, romancı George Moore'un "kör, gelişmemiş, açgözlü Yığın"[23] dediği insanlardan uzağa çekildikleri görülmekteydi. Modern imgelem, melankolik entelektüelin kulesinin karşısına kalabalıkların açık alanlarını koydu. İlkine yönelik kızgın bir klostrofobi duygusu gelişirken, meçhul yığınlara karşı, tepeden bakan agorafobiye yakın bir duygu canlanıyordu.

23 George Moore, *Confessions of a Young Man, 1886, Edited and Annotated by George Moore, 1904 and Again in 1916*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1918.



Hamlet rolünde Gustav Gründgens (solda) (1936),
Alman Federal Arşivleri'nin izniyle.
Hamlet rolünde John Gielgud (sağda) (1934). Getty Koleksiyonu'nun izniyle.

Çalışkan Prens

> Hamlet'in ruhunda iki nokta gördüm sanırsın
> Almanların henüz ele geçirmediği.
>
> Robert Browning, *Bishop Blougram's Apology*

Hem çalışmaya yönelik inziva için bir sığınak (bütün tehlikeleriyle birlikte) hem de sorumluluk ve eylemden kaçıp saklanılacak bir yer olarak (bununla gelen suçluluk duygusuyla birlikte) çifte fildişi kule imgesini belki de en iyi örnekleyen, kuşaktan kuşağa nice okurun Prens Hamlet algılarındaki çelişkilerdir: eyleme geçemeyen, dürtüsel, düşünceli, hiddetli, filozofça ve gözüpek Prens Hamlet.

Cesetler üst üste yığılıp trajedinin sonuna yaklaşılırken, konuşma yetisinden sonsuza dek vazgeçmeden önce ölümcül yara almış olan Hamlet, dostu Horatio'ya şöyle yalvarır:

Yüreğinde bir yerim varsa,
Geç git biraz gideceğim cennete,
Biraz daha soluk alarak katlan bu kötü dünyamıza
Benim hikâyemi anlatmak için.[1]

Hamlet'in son arzusunun iki yönü vardır: ilki, Horatio'nun bütün olup biteni çalışma amaçlı inzivaya çekilerek aktarması ve hem önceki kaygısız varlığından hem de şimdi girdiği klasik umutsuz halinden vazgeçerek bu esin kaynağını ("soluğunu") bizzat "bu kötü dünyada" bulması. Yapılacak şeylerin ikisi de Horatio'nun geçmişe geri dönmesini gerektirir, izleyicinin biraz önce tanık olduğu olayları gözden geçirmelidir (böylece Horatio bir bakıma oyunun ilan edilmiş yazarı olmaya mecburdur); bunu yerine getirmek için de trajedinin son bulduğu kederli anda kalmalıdır. Aslında Hamlet Horatio'dan kendi ölüm anını geciktirmesini (Horatio daha demin "Ben bir Romalıyım Danimarkalı'dan çok" diyerek kendi canına kıyacağını ilan etmiştir) ve onun yerine Hamlet'in hayatını onurlandırmak için entelektüel emeğe odaklanmasını ister.

Shakespeare eleştirmenleri arasında algıları en güçlü olanlardan A. C. Bradley birbiriyle karşılaştırdığı Hamlet ve Brutus için şöyle der: "ikisi de doğaları gereği epey entelektüel ve düşünmeye alışık kimselerdir. İkisine de yaygın anlamıyla filozof denebilir."[2] Ancak Bradley'ye göre Hamlet'i tanımlayan ne olaylar dizisinin dış koşulları ne de prensin aklının bilinçli işleyişidir. "Düşünme hastası" prensin "eyleme yetisini sekteye uğratan" hesapçılığı Bradley'ye göre Hamlet'in kararsızlığını açıklamakta yeterli değildir. Hamlet'in zekâ gücü eğitimli bir filozofun ya da sanatçınınkine benzemez. Öğrendiklerini gelişigüzel olmakla birlikte okuyarak kazandığından zihni skolastik felsefeyle sınırlanmamış, sorgulayan, özgür düşünen bir muhaliftir. Bradley'ye göre Hamlet, "dünyasını sürekli bozar, sonra düşüncesinde yeniden inşa ederdi, başkalarının somut gerçek diye gördüklerini parçalayarak başkalarının eski doğrular diye gördüklerini yeniden keşfederdi. Hamlet'e göre onlar eski doğrular değildi." [3]

---

1 William Shakespeare, *Hamlet*, C. 2
2 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Macmillan/St Martin's Press, New York, 1966; yeni basım Echo Library, 2006, s. 4.
3 Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 62.

Hamlet'in karakterine en az iki açıdan bakılabilir: onun bakış açısından, bir başka deyişle melankolik düşüncelerinin, kuşkularının ve sorularının tezahürlerini kendi idrak edişi bakımından, ikincisi de dost, düşman etrafındakilerin gözlerinden. İçeriden bakıldığında Hamlet amatör bir aydın, dünya deneyimi karşısında hem şaşkın hem hayran bir adamdır, ama dünyada erkek (Elizabeth döneminin genel anlayışına uygun erkeklik) gibi davranmak yerine dünyaya kadınsı bir tutumla tepki gösterir ve "Oturmuş (kaldırım yosmaları gibi) gönül avuturum kelimelerle/Küfürler savururum bir fahişe misali,/ Ya da bir aşçı yamağı!"[4] der. Oysa dışarıdan, soğuk bir adam (annesi Ophelia'ya, Polonius'a, Laertes'e, hatta okul arkadaşlarına, "bezdirici ihtiyar budalalara" karşı koyma gösterileri sergilemesine rağmen) olarak görülür, bunun sebebi ya tepeden bakması, ya deli olması ya da her ikisi olabilir. Ophelia korkar ondan, Polonius kara sevdaya tutulduğunu sanır, Gertrude onun ruh halini kendi davranışlarına veya babasının ölümüne yorar, Claudius onun "huysuz" haline bir sebep bulmaya yanaşmaz. Ophelia'nın gözünde o "soylu bir akıl" ve "sarayın gözü, ordunun kılıcı, bilimin dili" iken cesaret ve aklın bir araya geldiği iyi huyları "çökmüş" bulunmaktadır.[5] İzleyiciler açısından bu üç nitelikten Hamlet'i hem yöneten hem de en ağır şekilde rahatsız eden aklıdır.

Hamlet gibi Horatio da genç bir aydın (modern anlamını Shakespeare döneminde kazanmış bir terimdir), Wittenburg Üniversitesi'nde öğrenci ve "serseriliğini" itiraf etmesine rağmen kuşkusuz bilgili bir kimsedir: Hamlet ona ve Marcellus'a "dostlarım, okul ve silah arkadaşlarım" der.[6] Oyunun 1929 yılındaki yapımına dönersek, John Gilegud "dokunaklı ve inandırıcı" açılış sahnesinde kuledeki "yaşlı ve sakallı emektar" nöbetçiler eski efendilerinin hayaleti karşısında dehşete düşmüş, "genç öğrenci Horatio'nun bilgeliğine" masumca güven göstermişlerdi. Horatio "onlardan daha zekiydi, korkularını anlayacaktı."[7]

Zekâ gücüne böylesi bir güven bütün dönemlerde olduğu gibi Shakespeare'in zamanında da mutlak değildi, bilginlere hem

4 *Hamlet* II: 2.
5 *Hamlet* III: 1.
6 *Hamlet*, I: 5.
7 John Gielgud, *Acting Shakespeare*, Pan Books, Londra, 1997.

korku hem de kuşkuyla bakılırdı. Hamlet gibi bir bilgin hayata dair gerçek bilgiden yoksundu, ancak felsefesine sımsıkı sarılmıştı. Hamlet 'görünen'[8] diye bir şey bilmez; çetrefilli işlerden söz ederken 'Tanrı'nın belası' der, "gerçeği aşan bir şey yok mu bunda, eğer filozoflar bulursa, söylesinler."[9] Burada "eğer" etkileyici olması bakımından kullanılmıştır, Hamlet felsefenin (ya da en azından kendi felsefi araştırmalarının) bunu *bulabileceğine* inanmıştır.

Ancak Danimarka saray hayatında gerek askerler gerekse saraylıların gözünde Hamlet kitap düşkünü bir züppedir, kitaplarda okuduklarını dillendirir. Hamlet (tıpkı Prospero gibi) kitapları sayesinde "bir şeyler biliyor"olması gerekir, eğer bu tılsımlı nesnelerden yoksun bırakılırsa, o çok övündüğü insanüstü güçlerinden de olacaktır. Bilgin Prospero'yu öldürmeleri için denizcileri ikna etme çabasıyla, "Unutmayın" der Caliban, "önce kitaplarını alacaksınız, kitapları olmazsa/O da benim gibi şapşalın biridir."[10]

Shakespeare'in dünyası aydınlara iyi davranmazdı. Her ne kadar onun yabani Caliban'a karşı Prospero'dan katil amcasına karşı Danimarka Prensi'den yana tavır aldığını düşünmek istesek de Shakespeare'in dünyadan kopuk okurların mutlak savunucusu olmadığı anlaşılmaktadır. Doğru, Elizabeth döneminde bir oyun yazarının belli bir bilim öğrenimi aldığı varsayılırdı: Nashe, "hiç üniversiteye gitmemiş ama yine de kendini oyun yazarı diye gösterecek kadar küstah" olan "görgüsüz yeniyetme" (olasılıkla Thomas Kyd) ile dalga geçiyordu.[11] Jacques'ın etkili sözlerinin fiyakalı sığlığından tutun da Sir Nathaniel'ın bilgiç Holofernes'e zavallı Alık'tan şikâyet ederken takındığı kibrin doruklarına kadar iş olsun diye edinilen entelektüel uğraşlar, Shakespeare'in oyunlarında taşlanarak övülür. "Bayım, kitaptan beslenen kibarlardan o asla medet ummaz; deyim yerindeyse, kâğıtla beslenmez; mürekkep içmez: Aklını tazelemez; sadece alık kısımları hassas bir hayvandır o."[12]

8 *Hamlet*, I: 2.
9 *Hamlet*, II: 2.
10 William Shakespeare, *Fırtına*, III: 2.
11 Stephen Greenblatt, *Will of the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, W.W. Norton, New York, 2004.
12 William Shakespeare, *Aşkın Çabası Boşuna*, IV: 2.

Arden'da her şey yolundadır, Rosalind ile Orlando oyunlarını orada oynayabilirler, ancak asıl güç Dük Frederick'in sarayındadır ve olayların akışı orada belirlenir. Prospero okudukları tarafından korunan ve kılavuzluk edilen, adasında düşlerin ve ruhların efendisi, oysa gerçeklikte sürgünde hayali bir yaşam süren görevden alınmış bir validen başka bir şey değildir. Çalışkan prens Hamlet'e gelince, Danimarka siyasetinin kördüğüm olmuş ağına yabancı, Kral Claudius'un (hangi özel gerekçelerle olursa olsun) onu İngiltere'ye göndererek edilgin mizacını kırmak, "içindeki saplantıyı dağıtmak" için harekete geçmeye zorladığı biridir. Aslında Hamlet ile okul arkadaşları ya yanlış bir şey yaparlar ya da hiçbir şey yapmazlar. İşe koyulmanın örneğini Claudius veya Gertrude ya da Kral'ın hayaleti, hatta fiyakalı Polonius verirken, Hamlet ve yoldaşları pek de soylu olmayan anlamda söz insanlarıdır.

Laertes'in durumuysa bambaşkadır. İkisi arasında bir yerde durur, ne tam anlamıyla etkin bir karakterdir (mezarlara atlayıp kılıç çekmesine rağmen), ne de heyecanlı bir edebiyat adamıdır (sözlerinin öfke dolu olmasına rağmen). Laertes bir yandan babası Polonius'un dünyayla ilişki kurması, doğru olanı yapması için öğütlerini dile getirdiği kurul üyesi olarak hizmet eder. Laertes diğer yandan Hamlet'in ve kuşkularının aynasıdır. Hamlet her ne kadar, "Hadisene, göster ne yapabileceksen!"[13] diye bağırsa da (Northrop Frye'ın işaret ettiği gibi) "Laertes için bu aşamada Hamlet'i öldürmekten daha uygun bir şey yoktur."[14] Laertes ne pek girişken ne de ağzı çok laf yapan biridir.

Ortaçağda söz adamı (diğer bir deyişle Kutsal Metin uzmanı) erdemli bir kimse olarak yüceltilirdi. Aquinolu Aziz Tommaso'ya göre, "*Hıristiyan Öğretisi* 4:12'de Augustinus söz ustası olan birinin öğretmek, eğlendirmek ve değiştirmek için de konuşması gerektiğini düşünürdü; bir başka deyişle cahillere öğretmeli, canı sıkılanları eğlendirmeli, tembelleri değiştirmeliydi."[15] Augustinus

---

13 *Hamlet*, V: 1.

14 Northrop Frye, *Northrop Frye on Shakespeare*, Fitzhenry and Whiteside, Markham, Ontario, 1986.

15 Aquino'lu Aziz Tommaso, "Commendation of and Division of Sacred Scripture" (1256), *Selected Writings*, yayına hazırlayan, çevirmen, giriş ve notları yazan Ralph McInerny, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1998.

belleğin üstünde çalışılmış metinlerden seçip ayıkladığı sözler yardımıyla bize daha anlayışlı olma olanağı sunduğunu savunmuştu. Okuma, diğer bütün faaliyetlerin ötesinde zihnin kendini günlük ortamdan soyutlayabildiği ve daha yüce meselelerin üstünde durabildiği, bilinçli olarak sayfadaki metni çözmesinden çok, metin sayesinde okurun iç yolculuğuna çıkabileceği bir mekân yaratırdı. Augustinus nihai mutluluk haline sadece bedenin yeniden dirilişiyle erişileceğine inansa da o halin *bir benzeri* ancak dünya gezgini için, okuma eyleminin kazandırdığı aydınlanma anıyla mümkündü. Augustinus'a göre okuma ve yazma Âdem ile Havva'nın ilk itaatsizlikleri için maruz kaldıkları ilahi lütuf ya da yükümlülüklerdi. Cennet'ten Kovulmadan önce dil dökmeksizin ruhlarıyla iletişim kuruyorlardı, son borazanın ardından bir kez daha dil artık gerekmediğinden, okuma ve yazma yeryüzünden yok olacaktı.[16] Ancak bizler bu dünyada olduğumuz sürece sözcükler bize gerekli ve basit, yegâne mirastır.

Dolayısıyla Augustinus'a göre okuyarak, sayfadaki sözcükleri düşünceye, düşünce ötesindeki âleme aktararak, görülmeyen varlıklara dair kanıtları anlayarak bu dünyada olumlu bir eylemde bulunmak mümkün olabilir. İsa'nın da Meryem ve Martha'ya işaret ettiği gibi derin düşünerek yaşamak daha iyi yaşamaktan daha iyiydi. Hamlet okul arkadaşları Rosencrantz ile Guildenstern'e dünyayı yalnızca ona anlayış gösteren düşüncenin tanımladığını söyler. Hamlet'e göre Danimarka'da olmak onun özgür düşünme yeteneğini köreltiyordu; oysa sarayın konukları olarak ağırlanmanın keyfini süren Guildenstern ve Rosencrantz için böyle bir şey söz konusu değildir. "Size göre hava hoş öyleyse" der Hamlet, "zaten dünya ne iyidir ne kötü, nasıl düşündüğünüze bağlıdır bu. Bana göre dünya bir zindan."[17] Yazılarında da görüldüğü üzere dünyayı felsefi düşünme heveslerine bağlı olmayan sorgulanamaz gerçeklik diye gören Shakespeare – terimi çağından önce kullanırsak – böylesi bir nihilizme içerlerdi. Varlıklar şu ya da bu türlü görünebilir (hatta görünürler), fakat kan ile taş, insanın tutkuları

16 Karşılaştırın: Brian Stock, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts, 1996.

17 *Hamlet*, II: 2.

ve dünyanın kendisi (Augustinus'un anlattıklarına kulak verirsek) bizim sözcüklere aktarmaya mahkûm edildiğimiz somut bir varlığa sahiptir.

Hamlet'i "aşırı düşünmeden kötürüm olmuş" bir adam olarak görme geleneğini Coleridge başlatmıştı. Coleridge'e göre Shakespeare öğrenci prensle

> "duyularımızın nesnelerine olan dikkat etmekle zihnimizin işleyişine kafa yormak arasındaki dengenin – bir bakıma hakiki ve hayali dünyaların arasındaki eşitliğin – ahlaki gerekliliğine örnek vermeyi arzulamış görünür. Hamlet'te bu denge bozulur: Düşünceleri, hayalinin imgeleri asıl algılarından çok daha canlıdır, algılarıysa derin düşüncelerinin *aracılığıyla* anında kendi doğal biçim ve renklerine bürünürler. Bundan dolayı bütün belirtileri ve onlarla birlikte gelen nitelikleriyle büyük, neredeyse muazzam bir zihinsel etkinlik ve ona uygun gerçek eyleme yönelik orantılı isteksizlik görürüz. Shakespeare bu karakteri hazırlıksız harekete geçmesi gereken koşullara yerleştirir: Hamlet gözü pek ve ölüme aldırmayan biridir; fakat duyarlılık konusunda kararsız davranır, düşüncelerini erteler ve karar vereyim derken harekete geçme gücünü kaybeder."[18]

Düşüncelerin eylemden baskın gelmesine izin vermenin sonuçları konusunda Hamlet'i uyarmışlardı. Babasının hayaleti (Jacques Derrida'nın ustaca tanımladığı gibi "mevcut olmayan bu mevcudiyet, felsefe kadar psikanalize, varlıkbilim kadar anlambilime karşı koyan bir namevcutun varolması") hem Horatio hem Hamlet'in felsefesinde hayal edilen "Yerde gökte daha öyle şeyler var"[19] gerçeğini hatırlatan mantık dışı unsurdur. Hayalet, Hamlet'in kitaplarının sınırlarını aşan gerçekdışı gerçekliğinin somut halidir. Bu şeyi (hayalet, kişi değil cansız varlık olarak geçer) tecrübe etmek için Hamlet'in basılı sözcüklerin elle tutulurluğundan vazgeçip dünyanın sunduğu gelip geçici kanıtlara yönelmesi gerekmektedir. Hamlet harekete geçmeye yanaşmadığında, hayalet bu alıklığıyla olsa olsa "Lethe kıyısında kendi kendine çürüyen/osuruk otu" olabileceğini söyler. Eski insanlara göre ruhların dirilmeden

18 Samuel Taylor Coleridge, *Lectures and Notes on Shakspere [sic] and Other English Poets* (Londra: George Bell and Sons, 1904), s. 342-368.

19 *Hamlet*, I: 5.

önce Hades'in unut(ul)mayı vaat eden ırmağı Lethe'den geçmesi gerekirdi.[20] Hamlet'in dünyada harekete geçmesi için Lethe onu zihinsel kösteklerinden arındırmalıdır. Yeni bir şey öğrenmek için – kararlı bir eylem – eski olan bir şeyin unutulması, önceki dünya görüşünün temizlenmesi gerekir. Kutsal Metinleri eskiden hayran olduğu pagan klasikleriyle bağdaştırmaya çabalayan Augustinus bunu iyi anlardı. Harekete geçmeme kararını veren Hamlet değildir: Akademik bilgilerle dolup taştığı için üniversite öğrenimini silerek yeni baştan ansızın bilincine vardığı olgusal deneyimden öğrenmeye yanaşmaz; dolayısıyla hayaletin görünmesi Hamlet'in hayatında kâbusu aratmayan mucizeden çok daha fazlasıdır. Shakespeare'in de açıkça belirttiği üzere Hamlet'in aydın evreninin tamamının, kendi ahlaki ve manevi bilgilerini, kitaplarda anlatılan gerçekliğe olan güveninin sarsılmaya başlamasıdır. Öğrenciyken kütüphanesi onun evreniydi; kütüphane olarak dünyayla, sonradan zindan olarak gördüğü dünyayla ilgili bütün deneyimiydi. Belki de şu ünlü sözlerinin anlamlarından biri de bu olabilir:

> Bir fındık kabuğu içinde bile,
> Dünyanın kralı sayabilirim kendimi,
> Gördüğüm kötü düşler de olmasa.[21]

Hamlet'e göre kendi kabuğuna, gerçek dünyaya, kitapların dışındaki dünyaya kapanmak zindan kâbusudur. Bu bakımdan Hamlet'in babasının hayaleti müthiş bir kurtuluş olur. Hayalet üstü kapalı bir dille Hamlet'ten kitaplarını kapayıp sözcüklerin sınırlayıcı dünyasından dışarıya adım atmasını ve erimeyi reddeden kendi "katı, kaskatı bedenin" gibi acı gerçeklerle yüzleşmesini ister. Hamlet kitaplarında yazan "ıvır zıvır" şeyleri değil, babasını, öldürülen kralı hatırlamalıdır (hayalet öyle der). Böylece Hamlet kitaplardan aklında kalmasını seçtiği "bütün boş anıların" yerini alan gerçeklikle, "yazı tahtaları" ile kitaplardan öğrendiği uzun uzun derslerden baskın gelen dünya gerçekliğiyle (daha doğrusu gerçekten daha gerçek olan "gerçekdışılık" ile) acımasızca karşı karşıya bırakılır. Shakespeare'in döneminde bu "yazı tahtaları" öğrencilerin klasiklerde okudukları etkileyici örneklerle ahlak derslerini not etmek

20 Vergilius, *Aeneis*, VI:5, dize 714.
21 *Hamlet*, II: 2.

için yanlarından ayırmadıkları defterlerdi. Artık bunların yerini babasının hayaletinin lanet olası öğrettikleri almalıydı. Hayaletin buyruğuna karşılık "Seni unutmak ha?" der Hamlet,

Aklımın yazı tahtasından
Silerim bütün boş anıları,
Bütün kitaplarda yazılan, çizilenleri,
Gençliğimden, öğrenciliğimden kalanları,
Yalnız senin buyruğun kalır.
Beynimin defterinde, yapraklarında,
Ivır zıvır bütün bildiklerimin üstünde.[22]

Hayalet ve onun apaçık ifşaatlarıyla yüz yüze kalan Hamlet fildişi kulesinden inip harekete geçmesi gerektiğini anlar. Ama nasıl geçecektir? Onun davranışı diğer saraylıları neden böyle şaşırtır, neden hepsi Prens'in yaptıklarını kendi avanak ya da suçlu gözünden yorumlar? *Rosencrantz ile Guildenstern Öldü* oyununda Tom Stoppard durumu özetlemeyi palyaçolarından birine bırakır: "Baban, biricik baban ölüyor, sen onun vârisisin, geri gel, ceset henüz soğumamışken kardeşi yasal ve doğal kuralları çiğneyerek tahta oturup çarşaflarına sarınmadan gel. Şimdi neden böyle garip davranıyorsun?"[23]

Oysa izleyiciler Hamlet'in hiçbir "davranış" sergilemediğinin pekâlâ farkındadır. Coleridge'in bilerek geciktirme suçlaması fazla sert olabilir, ancak uzun süren beş perde ve pek çok korkunç olayın ardından Hamlet hâlâ eylem adına sözden vazgeçmez, halkın önüne çıkmak için fildişi kulesini terk etmez. Ölür ama bu bile sözsüz bir olay değildir. Oyunun sonundan geriye kalan kesinlikle sessizlik değildir.

Yakın zamanlarda eleştirmen Stephen Greenblatt oyunu özetlerken "perdenin açıldığı an... ile korkunç olayın sergilenmesi arasındaki uzun bir zaman aralığının öyküsü" der. Eylem diye sunulan derin düşünme, olaylar üstünde kafa yoran felsefi kuşkular, bir türlü yaşanmayarak gelişen olaylar dizisi. Bunlar dışarıdan bakanların düşünürü, bilgini, okuru yetersiz ve soyutlanmış diye

22 *Hamlet*, I: 5.
23 Tom Stoppard, *Rosencrantz ile Guildenstern Öldü*, Perde I, Grove Press, New York 1967.

yargılamasına olanak sağlayan akıl eyleminin karakteristik özellikleridir. Oyun her ne kadar eylemsizliğin etkin yanını (daha doğrusu zihinsel etkinliği) sergileyebilse de oyuncunun kendisi beklentinin olumsuz yanı olarak görülür. Jorge Luis Borges estetik gerçeği "eli kulağında ama yerine gelmeyen ifşaat" diye tanımlamıştı. Her an eli kulağında olan o vaat edilen ifşaat fildişi kuleyi bekleme odasına çevirirken bizim için katlanılmaz bir hal alır.

Fildişi kulenin olumlu bir yer olduğunu savunan tersine anlayışı tarihçi Jacques Le Goff'un daha önceden, ortaçağda geliştiğini gördüğü bir idealdir. Aquinolu Aziz Tommaso ideali de buydu, üniversitelerle kütüphanelerin dünyadan kaçmak için değil dünyayı düşünecek araştırma merkezleri olarak kurulması yolunu açmıştı. Le Goff'a göre ortaçağ aydını okuma ve dua etmeyi kapalı ortamlarda yapmaktan vazgeçmeye başlayıp üniversite ve manastır duvarlarının dışında deneysel bilim ve siyasal yaşam alanlarına girince, çalışmaya kapanan bilginler rolünü başka bir okur grubu üstlenmişti. Onaltıncı ve onyedinci yüzyılların yeni aydınları için "Hümanistler aristokrattır" diye yazmıştı Le Goff. "Hümanist çok geçmeden kıvrak zekâsını devreye sokar, ders kitaplarıyla güzel sözlerin kokusu gecenin geç saatlerinde takadini kesse bile canla başla çalışır. Yalnızca yeni gelenler için kaleme sarılır. Erasmus *Adagia* başlıklı klasik atasözleriyle deyimleri içeren kitabını yazdığında bir dostu ona, 'Sırlarımızı ifşa ediyorsun!' demiştir."

Bu entelektüel dünya Hamlet ve arkadaşlarına benzer: ifşa edilmeyen sırların dışarıya kapalı akademisi, dilbilgisi ve cüppenin ayrıcalıklı dünyası. Örneğin, Oxford'da öğrencilerle hocalar kilisenin yargılama ayrıcalıklarını talep ederken, Rektör ise Üniversite'nin böylesi bağımsız konumunu güvence altına almıştı, bu bakımdan "kasabalılar kendi kasabalarında neredeyse helotlar ya da galip gelen toplulukların tebaası gibi yaşarlardı"[24] denirdi. (Le Goff ise Fransa'da olayların farklı geliştiğine işaret eder, çünkü araştırma merkezleri hiçbir zaman kasabadan ayrı benzer seviyeye gelmemişlerdi, dolayısıyla hümanistler Paris'e geldiklerinde üniversitede değil seçkinci bir kurum olan, gelecekte College de

24 Hastings Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, cilt II, bölüm 12, kısım 3, Clarendon Press, Oxford, 1985.

France adını alacak, Kraliyet Okurları Koleji'nde ders verdiler.) Hümanistler Avrupa'nın her yerinde çalıştıkları gerçeğini saklayıp Eski Romalıların *otium* dedikleri boş zamanlarıyla övünerek sessizce çalışırlardı. Onbeşinci yüzyılın teologu Nicolas de Clamanges bilgin Jean de Montreuil'e yazdığı mektupta, "Yüce kimselerin keyfini sürdüğü bu şanlı ve ihtişamlı başıboşluk seni utandırmasın" diyerek melankoliye, atalete, üşengeçliğe yakın bir şeyi övüyordu. Hamlet boş zamanın onun daha iyi bir insan olmasını sağlayacağına, belki bir gün Danimarka Kralı olarak saltanat süreceğine inanır, fakat dünyanın kendi kütüphanesinin kuşatılmış bahçesine – *hortus conclusus* – hiç benzemediğini görür. "Ne tatsız, ne yavan, ne boş geliyor bana" der Hamlet, "Nasıl bakımsız bir bahçe/Lanet üstüne lanet!/Azgın bitkileri tohuma kaçmış/Pis, kaba ne varsa/Ele geçirmiş onu."[25] Shakespeare uzmanı Jonathan Bate'in belirttiği gibi, Shakespeare "Prospero'ya [ve Hamlet'e] göre daha işlek bir zekâya sahiptir. Yapımları aracılığıyla ürettiği sahne sanatı dalgın hayattan (*vita contemplativa*) eylem hayatına (*vita activa*) kadar eski kitapların temasını aktarır. Kütüphanedeki kişiye özel düşünme alanının tersine, tiyatroların kamusal alanı yurttaşın etkin sosyal yaşantısına aittir. Püritanizme karşı hümanistlerin tiyatroyu savunma gerekçesi, tiyatronun öğrendikleri kitaplar aracılığıyla özel ve seçici olarak seçkin hümanist okurlara sunulan ahlak gelişimini daha geniş kitlelere ulaştırma kabiliyeti olmasıydı."[26] Üniversiteye gitmemiş Shakespeare için Hamlet'in içinden çıkmaya yanaşmadığı fildişi kule kavramı küçümsenecek bir şeydi.

Yine de A. D. Nuttall'ın ileri sürdüğü gibi, "Hamlet'te kimsenin herhangi bir şeyi kesinlikle bildiğini düşünmek zordur."[27] Peş peşe kuşaklar boyunca Hamlet'in reddeden tavrını kabul etmenin güç olduğu görülüyordu, belki de bunun nedeni onun izleyicisinin onaylamaya istekli olmadığı başka tedirgin itirazları yansıtmasıydı. Coleridge'in ileriye yönelik yorumuna göre Prens'i kulesinden kurtarma, küçük düşürücü hapisliğin aslında onu tamamen baştan çıkarmadığını gözler önüne serme girişimlerinde bulunulmuştu.

---

25 *Hamlet*, I: 2.

26 Jonathan Bate, *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*, Random House, New York, 2009.

27 A. D. Nuttall, *Shakespeare the Thinker*, Yale University Press, New Haven, 2007.

Alman tiyatro eleştirmeni Wolfgang Keller 23 Nisan 1940 tarihinde Alman Shakespeare Derneği'ne hitaben şöyle söylemişti: "Azgın Kuzey Denizi'nin dışında, içinde ve ötesinde cesur kuvvetlerimiz gözü kara gemilerde veya gürleyen uçaklarda Britanyalıların savaş gemilerine ve saklandıkları yerlere saldırıyorlar. Batı'da usanmaz düşmanlarımızla ittifak kuran Britanyalılar bize karşı imha savaşı başlatıyorlar... Oysa bizler İngiliz topraklarının evladı Shakespeare'i kutluyoruz. Ama yapabilir miyiz?"[28]

Johann Gottfried Herder iki asır önce Shakespeare'in köklerinin Nordik şiirlere uzandığını belirtmiş ve "yanlışlıkla" İngiltere'de doğmuş Shakespeare'in aslında Alman olduğu fikrini ortaya atmıştı. Herder'in iddiasını sürdüren Keller de Almanya'nın Shakespeare'i çeviren ilk Avrupa ülkesi olmasıyla övünüyordu (Caspar W. von Borck 1741 yılında *Julius Caesar*'ı Almancaya çevirmişti). Keller bundan dolayı Shakespeare'in hakkını aramak için ilk önce Almanların ayağa kalktığını tartışıyordu. Dahası, diyordu Keller, Shakespeare üstüne iki asırlık Alman eleştirel çalışması "hiçbir Britanya politikasının bizden asla çalamayacağı Alman klasiği olarak Germen kabilelerinin en büyük oyun yazarı" değerlendirmesi yapma hakkını vermişti Almanya'ya. Keller bu iddiasını doğrulamak için Elizabeth İngilteresi ve Üçünci Reich arasında gördüğü benzerliklere işaret ediyordu. "Elizabeth döneminde yaşayanların hayat anlayışında" diye yazmıştı Keller, "kahramanca, askerî, genç ve ilerleme için didinen, eyleme ve maceralara aç" olmak vardı. Oysa bizzat Almanya'nın şimdiye dek kendi Shakespeare'ini yetiştirmeyi başaramamasının nedeni açıktı: Shakespeare'in İngilteresi "300 yıldır Yahudilerden arınmış" bulunuyordu.

Üçüncü Reich'ın gözde Shakespeare oyunuydu *Hamlet*. Berlin Staatstheater 1936 ile 1941 yılları arasında yaklaşık iki yüz kere *Hamlet* oyununu sahnelemişti. En çok dikkat çeken yapımlardan biri Lothar Müthel tarafından yönetilmişti, başroldeyse ünlü Gustav Heinrich Arnold Gründgens vardı. Gründgens belki de Alman tiyatro tarihinin en tanınmış aktörüydü: Goethe'nin *Faust* oyununda Mephistopheles rolüyle duyurmuştu adını, sonradan

---

28 Aktaran Onno van Wilgenburg, *The Play's The Thing: (Anti-)Nazi Shakespeare Appropriation 1933-1999.*

Gründgens'in ablasının eşi Klaus Mann *Mephisto* romanında onun Nazi rejimiyle işbirliğini tasvir etmişti. Gründgens'in Hamlet yorumu, geleneksel beklentilerin tam aksiydi. Gründgens kararsız, düşünceli bir aydın yerine gözü pek ve kararlı biri olarak canlandırmıştı Hamlet'i, her şey olabilirdi ama ikircikli değildi. Gründgens'in yaşamöyküsü yazarı Curt Riess'in sözleriyle, "Daha önce görülmemiş yeni bir Hamlet doğdu. Sorumluluklarını bilen bir Hamlet, harekete geçmeye hazır ve aptal numarası yapmaktan çekinmeyen bir Hamlet." Bunu başarmak için edilginliği akla getiren replikler atılmış, IV. perdenin 4. Sahnesi tamamen çıkarılmıştı. Riess'e göre, "öbür Hamletler oynayıp oymamaları gerektiğini kendilerine sorabilirdi. Oysa Gründgens açısından, korku rejimi varoldukça, suçlular iktidarda kaldıkça böyle bir soru söz konusu değildi." Şaşırtıcı bir çelişkiyle Nazi sempatizanı olan aktör kahramanını, metinde Danimarkalıların, anlayışlı izleyicinin gözünde ise Nazi zorbalığına karşı direnen biri olarak canlandırır. Benzerliğe işaret etmek için çağa ait herhangi bir kostüm gerekmiyordu. Geniş yakalı bir pelerin giymiş, dik siperli bir şapka takmış Gründgens savaşçı bir prensten çok Wittenbergli züppe bir öğrenciye benzemişti. Ancak etkisi güçlü bir eylemi aratmıyordu. Gründgens eleştirmenlerinden birine "Perde açıldığında" diye yazmıştı, "Hamlet'i oynamak istemiyorum, Wittenberg'e gitmek istiyorum. Uzak duramayacağım bi hakikatin yükünü taşımam benim iradem dışında... Oynamak istiyorum ama bilmem gerek. Yoksa oynayamam." Felsefi düşünce Gründgens'in Hamlet'inde kendi kendine hizmet eden düşkünlüğü değil zorla eyleme yol açan akıl işlevini görmektedir. Gründgens'in yorumunda fildişi kule bir sığınak değil gözetleme kulesidir.



Balkonda bir adam, Franz Kafka'nın çizimi.

Gözetleme Kulesi

> Bırakın kitleler özdeyişleri okusunlar, ama ne olur
> Onlara şiir vermeyin ki berbat etmesinler.
>
> Stephane Mallarme, *Proses de jeunesse*

Toplumdan elini ayağını çeken aydınların genel anlayışı da farklı sebepler ve farklı iddialarla Marksist düşünürler için alay konusu olmuştu. Antonio Gramsci aydının rolünün, Hamlet'in aksine, beklemek ve düşünceye dalmak olmadığını şiddetle savunanlardandı, ona göre toplumun çetrefilli sorunlarını ortaya koyup irdelemesi ve çözüme ulaştırması gerekirdi, ayrıca kapitalizmden sosyalizme geçişte sorumluluk almalı ve sosyalist devleti idare etmeliydi; yalnızca devrimci elit değil okuyan bütün halk onun zekâ becerilerini bilinçli olarak yerine getirmeliydi.

Gramsci aydının toplumdaki rolüyle fazlasıyla ilgiliydi. Salt ansiklopedik bilgiyle sınırlı kültür fikrini topa tutar ve bazı öğrencilerle profesyonellerin hiyerarşik olarak kendilerini kitlelerden ayırıcı tavır takındıklarını düşünürdü. "Hayatını kesin ve vazge-

çilmez bir görevi yerine getirerek geçiren ve yürüttüğü faaliyet onlarınkinden yüz kat daha değerli olan en vasıflı işçiden bile farklı ve üstün görürler kendilerini. Gelgelelim bu kültür değil, bilgiçlik taslamadır, bilme zekâsı değil, bilgiyi satma zekâsıdır ve ona karşı tepki göstermek kesinlikle doğru olur."[1] Gramsci'ye göre, "bütün insanlar aydındır ama toplumdaki herkes aydınların *işlevlerine* sahip değildir; başka bir deyişle herkes sosyal aydın işlevi görmez."[2] Varolan her grup kendi içinde ona anlam kazandıran, birbirine kenetlenmesine ve işlev görmesine yardım eden bir veya daha fazla aydın tabakası yaratır: müdürler, memurlar, din adamları, öğretmenler, bilim insanları, avukatlar, doktorlar gibi. Gramsci, aydınların ayrı bir sosyal sınıfa ait olmadıklarını, ama belirli bir sosyal sınıf içerisinde, o sınıfın gereklerine göre hareket ettiklerini söyler. Dolayısıyla Hamlet aydınların seçkin çevresi içerisinde hareket eder, ama ne (Horatio gibi) askerî aristokrasinin ne de (Laertes gibi) siyasal burjuvazinin yol yordamına göre davranır.

Hapishane Defterleri'nde[3] Gramsci her ikisi de toplumun gözünde apayrı iki kategori olan "organik" ve "geleneksel" aydınlar arasında ayrım yapmıştı. "Organik aydın" açıkça egemen sınıfla birlikte ve ona yardım eden belli bir sosyal sınıfın parçası, baskın sosyal gruba işlevini yerine getirmesini öğreten resmi eğitim sisteminin bir ürünü olarak görülür. Egemen sınıf bu "organik aydınlar" aracılığıyla toplumun geri kalanı üzerinde tahakkümünü kurar. Bu tanımdan yola çıkan sosyal kuramcı C. L. R. James, Shakespeare'in zamanında "aydınların akılcı toplumun organik parçası, Hamlet'in de organik aydın"[4] olduğunu belirtmişti.

Buna karşılık Gramsci'nin tanımladığı "geleneksel aydın" herhangi bir sosyal sınıftan bağımsızdı. Erasmus ve Shakespeare gibi edebiyatçılar, din düşünürleri, mücadele ve sosyal çalkantıların kökenlerinden koparmadığı özerk ve bağımsız bireyler olarak görü-

1 David Forgacs (editör), "Socialism and Culture," *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*, Schocken Books, New York, 1988.

2 Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, cilt III, editör ve çevirmen Joseph A. Buttigieg, Columbia University Press, New York, 2007.

3 Gramsci, *Prison Notebooks*, 2 cilt. Yayına hazırlayan Quentin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith, cilt I, Columbia University Press, New York, 1996.

4 C. L. R. James, "Notes on Hamlet," *The C. L. R. James Reader*, yayına hazırlayan ve giriş yazısı Anna Grimshaw, Blackwell, Oxford, 1992.

nürler. Bunların önünde görev resmî "sağduyuya" karşı gelmektir. "Her türlü entelektüel katılımın dışlandığı bir insan faaliyeti olmaz" diye düşünen Gramsci, herkes şu veya bu biçimde entelektüel bir faaliyet yerine getirdiğine, "belli bir dünya görüşüne katıldığına ve bilinçli bir ahlaki çizgisi olduğuna" göre, "dünya görüşünün ayakta tutulmasına ya da değişiklikten geçirilmesine, diğer bir deyişle yeni düşünce kiplerinin oluşmasına katkıda bulunur."

"Eleştirel farkındalık olmadan 'düşünmek' mi, yoksa kişinin kendi dünya görüşünü bilinçli ve eleştirel bir biçimde geliştirmek mi daha iyidir?" diye soruyordu Gramsci. Bu sözler bilinçdışında Hamlet'in hâlâ yanıtsız kalmış şu meşhur sorusunu tekrar eder. İngilizcede "to be" çift anlamlıdır, fakat, örneğin (Türkçe gibi) İspanyolcada açıklık kazanmıştır, "*ser*" varolmak anlamına gelirken, "*estar*" belli bir halde olmayı veya belli bir yerde bulunmayı tanımlar. Gramsci'nin ikiliği Hamlet'in önüne apayrı iki olasılık koyar, ya okumasının sınırları kitaplarının kenar boşluklarıyla sınırlı bir okur olarak kütüphanesinin kulesinde kalacak ya da Augistinus'un önerdiği gibi, ellerinde tuttuğu kitabı dünya kitabıyla yüzleştirmek üzere okumasını açığa çıkaracaktır.

Franz Kafka ölümünden sonra yayımlanan defterlerinden birinin en başına şöyle yazmıştı: "Herkes kendi içinde bir oda taşır."[5] Demokritus ile Hıristiyan münzeviler, Montaigne ve Virginia Woolf'un dışarıya açtığı, Hamlet gibi diğerlerinin asla tam olarak terk etmediği odadır o. Burada dünya kapanıp düşünceye dalarak kendini tüketir, orada oturanın zevkine, hayal gücüne, hırsına, sabrına, iradesine göre kendini yeniden inşa edilmeye bırakır.

Shakespeare'in zamanında ortaçağ bilginlerinin (tehlikelerle dolu da olsa) sığınak diye yücelttikleri, henüz adı konmamış fildişi kule, genellikle ödleklerin sığınma yeri diye alaya alınırdı. Yüzyıllar sonra Sainte-Beuve yalnızca ilham verici eserleri ele alan şiir hünerini yüceltirken ona başvurduğu zaman, fildişi kule bir kez daha alay konusu olmuş, ne Üçüncü Reich'ın toparlanma sürecindeki çabasının ne de Gramsci'nin aydınları silahaltına alma

---

5 Franz Kafka, "Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich," "Oktavhft2," *Oxforder Octavhefte 1 & 2: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, s. 35, yayına hazırlayan Roland Reuß ve Peter Staengle, Stroemfeld/ Roter Stern, Frankfurt am Main, 2006.

çağrısının başarıyla alt edebildiği eyleme karşı eylemsizliğin bencilce bir seçimiydi.

Günümüzde fildişi kuledeki okur başka bir duruşun simgesi olmuştur. Toplumlarımızın arzulanır diye ileri sürdüğü değerler hızlı ve özlü olmak olunca, okumanın ağır, yoğun, düşündürücü süreci yetersiz ve köhne olarak görülmektedir. Çeşitli elektronik okumalar tek bir metinle uzun okumalar yerine kısa parçalardan azar azar okumayı özendirirler. İletişim tarihçisi Nicholas Carr *Yüzeysellik*[6] başlıklı kitabında, "derin okumanın yasını tutarak zamanımızı boşa harcamamalıyız – zaten fazla önemsenmişti" diye öneren, sonra da *Savaş ve Barış* ile *Kayıp Zamanın İzinde* için "fazla uzun ve pek ilgi çekici değil" yargısına varan belli başlı dijital medya uzmanlarından söz eder. Carr her ne kadar bu duruşu fazla ciddiye almasa da böyle beyanları toplumun entelektüel kazanıma yönelik tutumunda yaşanan kaymanın önemli gösterenleri olarak tanımlamaktadır. "Onların sözleri" der Carr, "insanların o kayışı haklı göstermelerini – İnternet Ağı üzerinde gezinmenin daha uygun, hatta derin okumanın, dingin ve dikkatli başka düşünme şekillerinin yerine geçecek üstün olduğuna ikna olmalarını iyice kolaylaştırır. Kitapların çağdışı ve vazgeçilebilir olduğunu tartışırken [bu eleştirmenler] düşünceli insanların çevrimiçi hayatı tanımlayan kalıcı şaşkınlık haline rahatça girmelerine olanak veren aydın kılıfını sağlarlar.

6 Nicholas Carr, *Yüzeysellik: İnternet Bizi Aptal Mı Yapıyor*, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2012.

[illegible]

Bölüm 3

Kitapkurdu

Dünyanın Mucidi Olarak Okur

"Şimdi diyorum ki bu çok kötü!" diye bağırdı Humpty Dumpty ansızın patlayarak.
"Kapılara – ağaç arkalarına – bacalardan aşağılara kulak kabartmışsın işte! Yoksa bilemezdin!"
"Kabartmadım, sahiden!" dedi Alice usulca. "Kitapta yazıyor."

Lewis Carroll, *Aynanın İçinden*, Bölüm VI



"Kitapkurdu," J. J. Grandville. *Vies Publiques et Privees des Animaux* (1840-1842)
New York Granger Koleksiyonu'nun izniyle.

Kitaplardan Yapılmış Yaratık

Saadeti her yerde aradım ama sadece elimde bir kitapla kuytu köşede buldum.

Thomas à Kempis

Dev kitaplardan yapılmış masanın üstüne yatmış, parşömen tomarlarından bacakları olan kocaman gözlüklü kavruk bir adam çenesiyle kalın bir kitabın sayfalarını çeviriyor. Elleriyle çeviremez, çünkü gövdesiyle kolları bir sayfa basılı kâğıda sarın-

mış, açık duran bilimsel eserin önünde asılı duruyor. Arkadaki duvar büyük sayfalarla ve kitap dolu raflarla kapatılmış. Buradaki adam, Grandville adıyla bilinen Fransız çizer Jean Ignace Isidore Gerard'ın 1845'te karikatürize ettiği kitapkurdu. Esprinin anlamı apaçık ortada: buradaki tam anlamıyla matbuadan meydana gelmiş biri, sayfaya basılmış sözcüklere kendini öyle kaptırmış ki gözü başka hiçbir şeyi görmüyor gibi. Kitap merkezli dünyasında beden söze dönüşmüş.

Peki, bu başkalaşım ona özel güçler sağlar mı? Grandville'e bakılırsa, pek öyle görünmüyor. Tuhaf yazgısına boyun eğmiş okurun elinden tek gelen şey önünde duran kitabı sayfa sayfa bellemek, fakat onun dışında her bakımdan çaresiz. Çevresindeki dünyaya hiçbir etkisi yok, hatta kâğıtla kundaklanmış kendi vücuduna bile komut veremez bir halde görülüyor. Kozamsı görünümü tutsaklığından doğmak üzere olan bir kelebeği akla getirse de yeniden doğuşun, eğer olacaksa, ne zaman gerçekleşeceği belli değil. Grandville'in betimlemesinde, okunacak kitaplar olduğu sürece kitapkurdunun dünyadan kopuk yazgısına mahkûm olduğu görülmektedir.

Okurların yazgısını betimleyen bu karikatür fildişi kulenin olumsuz yönlerini gözler önüne sermekle birlikte neyse ki dünyamızda okur imgesinin ağır basan imgesi bu değil. En erken okuryazar uygarlıklardan bu yana akla uygun her koşul altında üretilmekte olan okur imgelerine kimlik, güç ve ayrıcalığın karmaşık simgesel anlamları yüklenmiştir. İster ellerinde kutsal, sakıncalı veya öğretici ya da eğlendirici, bir şey tutsunlar, ister anı ve bilgi hazinesine dalsınlar, ister çağdaşlarının veya atalarının sesine ya da Tanrı Sözüne, olmadı çoktan ölmüşlerin sözlerine kulak versinler, okurlar gizemli, akıl almaz bir eyleme girişmiş olarak betimlenirler. Eylemde okurun kabiliyetleri saklıdır: deneyimden kurtulmak, fizik yasalarını çiğnemek, bilgiyi aktarmak ve yeniden yorumlamak, gerçekleri öğretmek, yalanlardan zevk almak ve yargılamak.

Aynı zamanda okurların yazarla ilişki kurmalarını, sorumluluk ve yükümlülük alanlarının belirlenmesini sağlayan kuralların yanı sıra taraflardan biri yıkmadıysa, aşılması gereken sınırlar da orada saklıdır. Metnin ne olması gerektiğine, kararlaştırılan kimliğe bağlı olarak okur ve yazarın farklı ödevleri ve beklentileri vardır.

Geleneksel olarak kurgu bir dizi kural gerektirir, yaşamöyküsü başka bir kurallar dizisine gerek duyar, kuşaklar boyunca okurlarla yazarlar bu yerleşmiş temel önyargıları kırmaya, çürütmeye ve yenilemeye çabalamaktadır.

Grandville'den üç yüzyıl önce bilgin Nicolas de Herberay şövalye romansı *Amadıs de Gaula*'nın Fransızcaya çevirdiği ilk cildinin önsözüne yazdığı sonede okurlardan kendilerini yazarın önlerine koyduğu öyküyle yetinmelerini ama onun hakikatini sorgulamamalarını ister.

> Kibar okur, bahşedilen müthiş muhakemenle,
> Bu yazarın ince ince işlediği eserde
> Üslubun tadını çıkarasın,
> Olanlar gerçek mi diye sormayasın.[1]

Tuhaf bir çağrı bu. Okurun kitapta anlatılan gerçeklerle gerçekliğin gerçeklerini karşılaştırmaması için uyarılması, romansı üstlenmek adına kabul ettikleri kuralların okur tarafından inanmazlığı askıya almak, yazar tarafındansa öyküyü gerçeğe benzetmek suretiyle çiğnenerek metinsel çarpıtılmasının örtülü onayı anlamına gelir.

Biri kitabı kapatıp diğeri açınca başlayan yazar ve okurun sözleşmesi kendini aldatma ve karşılıklı numara yapmaya dayanır, sınırlarını umursamaz kuşkuculuğun, ölçüsüz güvenin belirlediği, Umberto Eco'nun çizdiği "yorumun sınırlarını"[2] Her okurun metinle kurduğu ilişkide çifte açmaz vardır: sayfada anlatılanların hakikat olması dileği ve öyle olmadığına inanmak. İkisi arasındaki bu çekişmede okurlar belirsiz bir yere yuvalanırlar. Bruno Bettelheim uzun zaman önce çocukların aslında Koca Kötü Kurt ya da Kırmızı Başlıklı Kız'a inanmadıklarını belirtmişti.[3] Onların yalnızca anlatıda varolduklarına inanırlar, hepimizin bildiği gibi bunun bizim üzerimizdeki etkisi etli kemikli karakterlerden çok

---

1 "Bening lecteur, de jugement pourveu,/ Quand tu verras l'invention gentille/ De cest autheur: contente toy du stille,/ "Sans t'enquerir s'il est vray ce, qu'as leu." Nicholas de Herberay, Seigneur des Essars, "Au lecteur, sonnet de Herberay," kaynak *Soleil du soleil: anthologie du sonnet français*, Gallimard, Paris, 2000.

2 Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.

3 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The and Importance of Fairy Tales*, Vintage, New York, 1989.

daha güçlü olabilir. Ancak çoğu okur için bir metinle ilişki kurmak tutkuyla düşlere dalmanın veya umutlara kapılmanın ötesine geçer.

Böyle olunca sayfada anlatılan dünyaya öylesine canlılık, öylesine hakikat yükleyen okurlar vardır ki oradaki akılcı anlam geçerliliğini yitirir. Klinik vaka olmasa bile her okur en az bir kere sözcüklerle yaratılmış varlığın ezici gücünü hissetmiş, belli bir karaktere âşık olmuş, bir başkasından mantıksızca nefret etmiş, bir üçüncüsüne imrenmiştir. Aziz Augustinus gençliğinde Dido'nun ölümüne gözyaşı döktüğünü anlatır bize. Samoa'daki komşusu Robert Louis Stevenson'a içinde şeytan afacanın olduğu şişeyi göstermesi için yalvarmıştı. Bugün Londra Posta Merkezi'ne hâlâ 221B Baker Street adresinde Sherlock Holmes'a gönderilmiş mektuplar ulaşır.

Akıllarda böyle kendini kaptıranlar varken okurlar sıklıkla bu hayali varlıklara yem, gerçekdışı olayların kurbanı olarak resmedilir, kitapları yalayıp yutmaya düşkün olmalarına karşılık edebiyat canavarlarının da onları yuttuğu anlatılır. Okumayanların ya da kitaplara fazla merak duymayanların penceresinden bakıldığında sayfayla tutkulu bir şekilde haşır neşir olmak boş ve sağlıksız diye görülür, Grandville'in karikatüründeki gibi et ve kemik yerine kâğıtla mürekkepten meydana gelmiş bir yaratığa dönüşmek demektir. Her okur dün de bugün de şu öğüdü mutlaka duymuştur: "Bırak artık okumayı! Dışarı çık ve hayatını yaşa!" Sanki okumak ve yaşamak iki apayrı varolma haliymiş de öğüdü veren kimsenin korkusu okurun artık katı bedenle katı olmayan beden arasındaki farkı ayırt edememesiymiş gibi. İlk olarak onaltıncı yüzyılda Sebastian Brant'in *The Ship of Fools – Deliler Gemisi* adlı kitabında karşılaştığımız Kitap Delisi her yerde işitilen bu serzenişin somut halidir. İster (Brant'in kitabında Albrecht Dürer'in resmettiği gibi) başında zilli deli şapkasıyla, ister (Olearius'un 1505 tarihli *De fide concubinarum* başlıklı hicvindeki) azimli eşek kılığında veya (Abraham a Sancta Clara'nın 1709'da yazdığı *A Hundred Distinguished Fools*'da anlatılan) tozla kaplı kitaplara gömülmüş kütüphaneci gibi kitaplara göz gezdiredursun, Kitap Delisi edebiyat dünyasında yerleşmiş bir ikonadır.

Kitap Delisi aynı zamanda kitap biriktirmeyle bilgi birikimini birbirine karıştırmış, kapaklar arasında aktarılan olayların gerçek



"Kitap Delisi." Sebastian Brant'in kitabından: *Deliler gemisi: bütün devletlerin ahmaklıklarını teşhir eder.* İng. çev. Alexander Barclay Priest (Londra: John Cavvood, 1570). Pennsylvania Üniversitesi Nadir Kitap ve Elyazmaları Kütüphanesi'nin izniyle.

dünyada yaşanan olaylar olduğuna inanmış ne bulursa okuyan birisidir. Kadın da olabilirler erkek de: Burada hümanistler her iki cinsiyeti de sayma eğilimi gösterirler. Erasmus *Deliliğe Övgü* adlı yapıtında Süleyman'ın Özdeyişleri'nden esinlenerek Kitap Delisi'ni kadın olarak tasvir etmişti. "Bir kadın bilge görünmeyi aklına koysa bile ancak iki kat daha şapşal olmayı başarır" diye yazmıştı Erasmus. "Çünkü doğaya ve doğuştan gelen bütün eğilimlere aykırı bir biçimde kusur, erdem kılığına girdiğinde ikiye katlanır.... Bir kadın daima kadındır, yani delidir."[4]

Kitap Delileri "yiyip bitirici bütün sözleri seven" (Mezmurlar'da böyle yazar) ve buna karşılık kitapları peş peşe yalayıp yutan ama (yine Mezmurlar'ın yazarına göre) "kırılmış bir çömleğe" dönmüş kadın ve erkeklerdir, çünkü bilgi saklayamazlar. Yazılı söz kültürlerinin çoğunda daha İskenderiye günlerinden öncesinden bu yana kütüphanelerin leşçilleri olarak görülen şu küçük, aç yaratıklardan birine benzetilmiştir. *Anobium pertinax* karşılığında İspanyolca fareler, Almanca ve Fransızca sıçanlar, İngilizce kurtlar kullanılır. Asıl kitapkurdunu (*Anobium* larvası) 1665'te ilk defa Richard Hooke tanımlarken onu "Zaman çarklarının" obur, uzatılmış bir şekline

4 Disderius Erasmus, *Deliliğe Övgü*.



Ders veren eşek. Paul Olearius [Jacob Wimpeling], *De fide concubinarum in sacerdotes* (1505).

benzetmişti."[5] Dokuzuncu yüzyıldan kalma bir Anglosakson tekerlemesi bu yaratığın alışkanlıklarını şöyle tanımlar:

> Adamın şiirini yutmuş kurt, hırsız
> Sapasağlam büyük sözler indirmiş kursağına
> Karanlıkta. Ama o sözleri yiyen hırsız
> Bir nebze daha akıllı olmamış, o başka.[6]

Daha önceden yazılmış bir Latin şiirine benzetilerek yazılmış Anglosakson tekerlemesi doymak bilmez okurun yaptığı hatayı gözler önüne sermektedir: Sözcükleri özümsemek, metni sağlam deneyimlere aktarmak yerine umutlara kapılarak onları yutmak. Kitapkurdu onca kitabı yalayıp yutarak kursağına indirmesine rağmen bir deli olarak kalır.

5 William Blades, *The Enemies of Books*, ikinci baskının gözden geçirilmesi ve genişletilmesi yazara aittir (Elliot Stock, Londra, 1888). Blades burada "Hooke belli ki 'Lepsima' tarifi yapmaktadır," diye belirtir. Blast'in saydığı kitap yiyen böcekler arasında sadece çeşitli *Anobium* cinsleri değil, aynı zamanda boynuzlu ve sert çeneli *Oecophora pseudospretella* da yer alır.

6 *A Choice of Anglo-Saxon Verse*, seçen, giriş yazısını kaleme alan ve çeviren Richard Hamer, s. 106-107, Faber and Faber, Londra, 1970.



"Kitap Delisi", Johann Christoph Weigel.
Abraham a Sancta Clara, *Centi-folium stutorum*
(Nuremberg: Weigel, 1709).

Buradaki tasvirin ardında derin, kapkaranlık bir tedirginliğin yattığı su götürmez elbet. Toplumların sözcüklerden var edilmiş şeylere yönelik daima takındığı güvensizlik aslında aydın eylemine güven duyulmamasından ileri gelir. Bu güvensizlik, boş inan korkusu belki de kökleri nice mitolojilere uzanan dünyanın bir sözün dile getirilmesiyle yaratıldığı olgusundan doğar, böylece sözcükler ya da Söz evrene ve içindeki tüm varlıklara can vermiş olur. Bu nedenle söz korkusu sözcüklerin büyüleyici gücünden korkmak olarak anlaşılabilir, ayrıca metin sansürleri, kitap yakmaları, okurların hünerini alaya alma gibi uygulamaların çoğunda bizzat dilde olduğundan kuşkulanılan büyücülüğü alt etmek adına şeytan çıkarma girişimini görmek cazip gelir.

Kendini duvarlar dikme yoluyla tanımlayan bir toplum aynı zamanda o duvarlar içerisinde kendi tanımına karşı koyacak, kimliğini değiştirmeye çabalayacak bir şeyin doğacağı kuşkusunu besler. Bizim toplumlarımız her ne kadar var saydıklarımızla yok saydıklarımız arasındaki itiş kakışta büyüse de bizler dilin koruyucu gücünden gurur duymaktan daha çok onun eleştirel ve



"Kitapkurdu," Robert Hooke, *Micrographia* ya da *Büyüteç altında minik cisimlerin fizyolojik tanımları: ilgili gözlemler ve incelemeler* (Londra: Jo, Martyn ve Ja. Allestry, 1665). Pennsylvania Üniversitesi Nadir Kitap ve Elyazmaları Kütüphanesi'nin izniyle.

yaratıcı kuvvetinden sakınırız. Bunun sonucu olarak da dilin yaratma çabalarını sınırlamaya veya alaya almaya kalkarız.

Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah* eserinde, Julian'ın babasının oğlunu değirmen işleriyle ilgilenmek yerine kitap okuyarak zaman geçirirken yakalayınca kitabı çocuğun elinden kapıp nehre fırlattığı ilk sahneyi buna örnek gösterilebiliriz. Benzer sahneler Jean Racine'in yaşamöyküsünden Roald Dahl'ın yazdığı *Matilda*'ya kadar birçok roman ve biyografide tekrarlanmış ve toplumun okura yönelik tutumunun simgesi olagelmiştir. Mezopotamya ve Mısır'daki elyazması atölyelerinden beri okurun hünerine büyüyü aratmayacak kadar tehlikeli diye kuşkuyla bakılmaktadır. Bugün, çağlar sonra Mısırlıların yazı tanrısını babun olarak tasvir ederken Kitap Delisi'ni alaya almalarının söz konusu olup olmadığını sorabiliriz.

Ortaçağın sonlarında ve Rönesans'ta Kitap Delisi kimliği okurun gücünün belli yönleriyle dalga geçmek ve bunları sarsmak için uydurulmuştu. Onu Korintlilere yazdığı ilk mektupta Aziz Paulus'un tarif ettiği "Tanrı'nın Delisi"[7] bilge deliyle ilişkilendirilmek yerine halk masalları ve piyeslerinde görülen kurt gibi bütün kitapları yalayıp yutsa da şapşal kalan "ayyaş", sersem, zır cahil karakterlere benzetmek için özellikleri abartılmış, gülünç kılıklara sokulmuştu.

---

7 Korintliler 3: 18-19. "Kimse kendini aldatmasın. Aranızdan biri bu çağın ölçülerine göre kendini bilge sanıyorsa, bilge olmak için "akılsız" olsun! Çünkü bu dünyanın bilgeliği Tanrı'nın gözünde akılsızlıktır. Yazılmış olduğu gibi, "O, bilgeleri kurnazlıklarında yakalar."

Ciddi okur, bilgin ve kitapları yalnızca hızla yiyip bitiren kimseleri birbirinden ayırt etmek büyük önem taşır. Boethius *Felsefenin Tesellisi* adlı eserinde daha altıncı yüzyılda Kitap Delisi ve ciddi okur arasında apaçık bir ayrım yapmıştı. Hücresinde hasta ve umutsuz bir halde otururken Felsefe Kadın rüyasında ona göründüğünde kadın (*scenicas meretriculas* diye söz ettiği ya da David Slavitt'in serbest çeviriyle "koro kızları"[8] dediği) ona ilham veren Şiir Perileri'nin derhal çekip gitmesi gerektiğini söyler ısrarla, çünkü onun bilgece aklına sunacakları hiçbir şey yoktur. "Şimdi senin de alışkın olduğun gibi, ayartmaları baştan çıkarmış sıradan birtakım adamlar olmasaydı, bu kadar içerlemezdim. Böyle bir konuda boşuna canımı sıkmaya değmez. Ama bu Elea Okulu ve Akademi felsefelerinde aşılanır. Olmaz, gidin oradan, ey güzelliği kısa ömürlü sirenler; bırakın onunla perilerim ilgilenir, iyileştirirler onu!"[9]

Şiir Perileri (ya da bugünün diliyle Çoksatarlık Perileri diyelim) hırbo okuru saçma sapan şeylerle tıka basa doldurur; Felsefe Perileri esinlenmiş okuru ruhu sağaltıcı besinle doyurur. Bir metni nasıl sindirdiğimize ilişkin iki karşıt görüşün, bildiğimiz gibi bir kaynağı Hezekiel Kitabı,[10] diğeri de Apokalips'tir. Aziz Yuhanna kendisine "al bunu, ye" dendiğinde, "Ağzımda bal gibi tatlıydı ama yutunca midem acılaştı" diye anlatır.[11] Çünkü kutsal kitabı yedikten sonra Aziz Yuhanna gibi okumanın tatlı keyfini almaya devam etmesi; metinde öğretilen acılardan ders alması ve "insanlardan, ülkelerden, dillerden ve krallardan önce yine kehanetlerde bulunması" gerekir. Bilge okurlar bilecektir, kitapları yalayıp yutmak önünde sonunda kitaba göre konuşmaya yol açar.

Her ikisi de itaatle sözcükleri "yiyor" olsa da nihayetinde pisboğaz okurla kafa yoran okur arasındaki fark bulanıklaştı, ayrım gözetmeyen Kitap Delisi tasviri bilgili dengini gölgede bırakırken okuyan herhangi birine işaret eden bir deyim oldu. Sebastian Brant

---

8 Boethius, *The Consolation of Philosophy*, çeviri David R. Slavitt, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2008.

9 Boethius, *The Consolation of Philosophy*, çeviri H. R. James, Elliot Stock, Londra, 1897.

10 Hezekiel 2: 9-10.

11 Vahiyler 10: 9-11.

ve hümanist dostları özenle sindirme ve gelişigüzel atıştırma, derin okuma ve yüzeysel okuma arasındaki farkı anlamış ve bunda ısrar etmiş olsalar da *Deliler Gemisi*'nin başında yer alan resim hemen her yerde öne çıkan güçlü bir imge işlevini görüyordu.

Bugün hâlâ gözlük, çokbilmiş, cinsiyetsiz kimselerin simgesidir. Dorothy Parker'ın kısa şarkısının sözleri yaygın imgeleme dayanmaktadır:

> Erkekler pek göz atmazlar
> Gözlük takan kızlara.

Marilyn Monroe koca bulmak için gözlük takmayı reddeden karakteri canlandırdığı *Milyoner Avcısı* filminde bunu yansıtır. Erkekler açısından da *Bazıları Sıcak Sever* filminde Tony Curtis cinsel dürtüleri olmadığını – daha doğrusu Kitap Delisi olduğunu – Marilyn'e inandırmak için gözlük takar.

Kitap Delisi zamanla toplumun okurlara yüklediği bütün olumsuz çağrışımları üstünde topladı: sözcüklerin ıssızlığında kaybolmuş, günlük gerçeklikten kopuk, kendi yurttaşlarına hiçbir faydası olmayan yapma bir dünyada yaşayan bir yaratık. Fransız cumhurbaşkanı Nicolas Sarkozy 2009 yılında devlet memurlarının giriş sınavında onyedinci yüzyıl romanını çalışmaları gerektiğini öğrendiğinde, "*Princesse de Clèves*'i okumaya ne gerek var?" diye sormuştu.[12] Şunu demek istiyordu: kurgu roman okumak Cumhuriyet Devleti'nin idari memuru olmaya, olgular ve rakamlarla, ayrıca politikanın ciddi gerçekliğiyle ilgilensin diye göreve alınmış birine nasıl yarar sağlayabilir? Hélène Cixous'nun sorusu bilgeceydi: "Fransız dili ve edebiyatına bu öfke niye? Bu hınç ne? Bu kudurukluk? Çünkü burası orman kanununa göre dolap çeviremeyeceği bir dünya. Düşünceyi nasıl baştan çıkaracağını, nasıl alçaltacağını, nasıl parmağında oynatıp süründüreceğini bilmez kendisi."[13] İktidarda olanların çoğu, entelektüel dürtüye karşı politik ve ekonomik güçlere karşı koyan ve dili kullanarak dünyayı tahayyül etmede insanın kabiliyetini safdışı edemediklerini

12 *Bkz* Virginie Poels, "Sarkozy et la Princesse de Cleves," *Marianne2*, Paris, 17 Şubat Salı, 2009.

13 Helene Cixous, "Nicolas Sarkozy, the Murderer of the Princesse de Cleves" *The Guardian*, Londra, 23 Mart 2011.

anlayanlar böyle bir hınç besler. İşte tam da bu nedenle Platon şairleri ideal Devlet'inden kovmuştu, çünkü şairler dünyayı anlamak için bir şeyler uydururlar; anlaşılmaz gerçeklikle değil gerçekliğin imgeleriyle uğraşırlar.

Kitap Delisi olarak okurun çağrıştırdığı bu olumsuz nitelikler kitabın kendisine kadar uzanır. Ortaçağ başlarında kitap, nesne olarak saygı, hatta korku uyandırırdı. Ayrıca göründüğü üzere Tanrı Sözü timsali gibi, pek çok tasvirde hem Eski Ahit yasalarını temsil eden, *rotulus* veya *volumen*, yani dürülmüş tomarlar olarak hem de Yeni Ahit yasalarının temsilcisi kodeks, yani ciltlenmiş elyazması olarak baş tacı da edilirdi. Giderek eski ve yeni anlayışlara metinlerin muhafaza edildiği kılıflara göre değer verilmeye başlandı. Belki de sahte bir kökenbilim uydurularak *rotulus* ve *volumen* aşağılayıcı sözcükler haline gelmişti. *Rotulus* yalnızca eskiyi değil aynı zamanda "dolandırıcı," "kendi üstüne dolanmış," (Grandville'in tasvirindeki gibi) "kurt misali dolanık"[14] olanı anımsatıyordu. *Volumen* ise *vulpes* veya *volpes*, yani tilkiyle karıştırılarak, ortaçağın hayvannamelerinde anlatılan *volpes* anlamına geldi, çünkü "*volvere pedibus*" yani "pençeleri geriye doğru" yürüyordu, bu da dönek karakterinin kesin bir göstergesiydi.[15]

Kodekse gelince, açık mı kapalı mı (ve nasıl açılıp nasıl kapandığına bağlı olarak) tasvir edildiğine göre ya olumlu ya da olumsuz değer taşıyabilir. Örneğin, Venedik'in simgesi olarak seçildiğinden her yerde karşılaşılan Aziz Markus'un aslanı onüçüncü yüzyılın son onyıllarından itibaren olumlu bir simge olarak ya elinde açık kitapla meleğin Müjdeci'ye Venedik'in son istirahatgâhı olacağını bildirdiği son sözlerini gösterirken ya da olumsuz anlamda savaş veya salgın zamanını haber veren kapalı kitapla temsil edilirdi. Bu sembollerin çeşitleri boldur. Aslanın gösterdiği açık kitap barış ve refah zamanlarında okuma eyleminin keyifli, yakışık alan ve bilgece bir uğraş, devlet işinin aksine kültürlü *otium*un* bir par-

14 Michel Pastoureau, "La symbolique medievale du livre," *La Symbolique du livre dans l'art occidental du haut Moyen Age à Rembrandt*, Societe des Bibliophiles de Guyenne, Institut d'etude du livre, Bordeaux ve Paris, 1995.

15 *Bkz* örn., Bestiary of Pierre de Beauvais (XIII. yüzyıl), *Bestiaires du Moyen Age, mis en français moderne et presentés par Gabriel Bianciotto*, Stock, Paris, 1980.

* bir tür kişiye özel alan, (ç. n.)

çasını (Hamlet'in azimli melankolisini) akla getirirdi. Ya da uyarı olarak anlaşılabilir, Tanrı Sözü'nün, tıpkı Onun Gözü gibi daima üzerlerinde olduğunu, lütufkâr şimdiki anı geri çekmeyi tehdit ettiğini hatırlatır okurlara. Kötülük zamanlarında kapalı kitap, o lütuf bir kere çekildi miydi, bir daha rahat yüzü görülmeyeceği anlamına gelebilir. Artık okumak, çalışmak, öğrenmek için çok geç kalınmıştı. Okur çevresi ulaştığı bilgeliğe daha iyi ayak uydurmalı, kendi kulelerinden inmeli ve okuması yazması olmayanlara nasıl daha ahenkli yaşayacaklarını öğretmeliydi. *Savaşta kitaplara yer yoktur*, aslan ve kapalı kitap bunu söyler sanki. *Çılgınlık sona erince sözlerin sunduğu akıl sağlığına tekrar döneriz.*



"Don Quijote" Francisco Goya (*a.y.* 1812-1820).
British Museum, Londra.
Alinari/NY Art Resource'un izniyle.

Büyülü Okur

Ey Doktor, diye haykırdı kadın, olur ya, bu Kitaplarda kaynaşan nice Efsunculardan biri bir yerde pusuya yatmış bize büyü falan yaparsa diye Odanın her Kıyısına ve Köşesine serpiştirin yalvarırım.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I:6

Zekâ gücünün verdiği saygınlık ve sözcüklerin yetersizliğiyle gülünç olmak arasında sıkışmış Venedik aslanı misali okur da çifte

açmazda kalmıştı. Kitapsever Kitap Delisi'ne dönüşmüş, kitapları yalayıp yutanlar kitapkurdu olmuştu, her iki tamlama da aklı başından gitmiş okuru gülünçleme çabasıydı. "Kısaca, kendini kitaplara öyle kaptırmıştı ki günbatımından gündoğumuna kadar bütün geceyi, gündoğumundan günbatımına kadar günlerini okuyarak geçirir, sonunda az uyuyup çok okumaktan beyni kurudu ve aklını yitirdi."[*] Cervantes 1605 yılında Don Quijote adıyla bildiğimiz Kitap Delisi'ni böyle anlatıyordu. Oysa cesur şövalyesini tanıtırken kitaplarının çılgına çevirdiği okuru tanımlamamıştı. Cervantes daha çok kendi sahte gerçeklerinden fena halde ödü kopan bir toplumu tanıtıyordu. Hiç kuşkusuz başlangıç bölümünde bize söylendiği gibi Alonso Quijano okuduğu öykülerin olgusal gerçekliğine inanmaktadır. Ama sonra roman boyunca Don Quijote'nin dünya görüşünün salt sanrılar olmaktan çok daha karmaşık olduğu açıkça ortaya çıkar. Birkaç kez okuduklarından uydurduğu fantezilere kendini kaptırmanın eşiğine gelen Don Quijote dünyada neyin gerçek, neyin onun hayal ettiği gerçek olduğu arasındaki uçurumu berrak sezgileriyle aşar. Tıpkı yeldeğirmenleriyle yaşadığı sahnedeki gibi pek çok kez fantezilere boğulmaya bırakır kendini ama sonuçlarını kırılan kemikleriyle öder. Kimi zaman da öykünün kurgu olduğunu bilen, buna rağmen hakikati gün yüzüne çıkardığına inanan okur gibi bilinçli olarak dalar fantezilere, örneğin Sancho'nun gözbağının altından gözetleyip tahta atın onları sahiden göklere çıkıp çıkmadıklarını görmeyi yasakladığında; veya âşık şövalye yeryüzündeki en güzel kadın olduğunu kanıtlamak için Dulcinea'nın portresini katırcılara göstermeyi "eğer gerçek bir kanıt istiyorsanız, yemin etmenin ne yararı var" diye reddettiğinde.

Buna karşılık hiçbiri şövalyenin çıldırdığına hükmeden onca kişinin "gerçek" dünya üzerinde etkisi yoktu. Papaz ve berber "muzır" kitap başlıklarını ayıklamak üzere Don Quijote'nin kütüphanesini didik didik etseler de kâh eğlenmek için, kâh bilgi edinmek için önemli olduğuna inandıkları çok sayıda kitabı (kendilerine saklayıp) ateşten kurtarırlar. Halka açık okuma toplantılarında şövalye romanlarını okuyan hancı dinleyenlerin (orakçılar, rençberler, fahişeler, gençler) her birine hikâyenin nasıl kişisel bir anlam kazanıp özel bir zevk vererek günlük hayatın zorluklarına ve kederlerine katlanmalarına yardım ettiğini anlatır. Zavallı

şövalyeyle alay edip ona eşek şakaları yapan aristokratlara gelince, onlar fantezilerini gerçekliklere, heveslerini adalet parodisine dönüştürdükleri bir dünyada yaşarlar. Başkahramanın düpedüz hayali dünyasıyla çevresindekilerin bilinçdışı dünyası arasındaki bu oyun *Don Quijote* okurunu ikisinin arasında, kitaplarda gerçeklik deneyimini bulan yalnız yaratıklardan biri ve aynı zamanda okumayı alaya alan ve neyin ortaklaşa değerli olduğuna, neyin olmadığına ilişkin görüşlerini dayatmak isteyen toplumun üyesi olarak belirsiz bir yere koyar.

Platon'un yedinci (belki de sonradan uydurulmuş) mektubunda filozof yazıya dökülemeyecek belli hakikatler olduğunu belirtir. Olur da yazılsalar bile sadece sayfayı belleyerek öğrenilmeleri mümkün değildir: Okur epey zahmete girip deneyim edindikten sonra ansızın benlikte bir kıvılcım gibi çakan bilginin onu beslemesiyle keşfedilmelidirler.[1] Yüzyıllardır yürütülen bu tartışma okumanın bize en hakiki, en derin şeyleri öğretemediğini ve hayatın yerine okumayı koymanın ahmaklık olduğunu ileri sürmektedir.

Yine de sözcükleri deneyimi tanımlayan yazıya dökmek sezgisel öğrenmeden çok daha saygın bir yere sahiptir. Ondördüncü yüzyılın başında Haham Sem Tob de Carrión *Ahlaki Özdeyişler*'de o dönemin basmakalıp sözlerini kaydetmişti:

> "Söz ağızdan çıkar / çok geçmeden uçar gider,
> Ama yazı kalır / sonsuza dek korunur.
> Eğer tartışmalar / yazıya dökülmezse,
> Hedefine ulaşmayan / oklara benzerler."[2]

Platon'un uyarısına rağmen yazma (dolayısıyla okuma) öğretme ve bilginin araçlarına dönüştü. Okur her ne kadar öykülerin uydurulduğunu ve karakterlerin sadece yazarın imgeleminde yaşadığını bilse de düşlerden meydana gelmiş bu nesne içinde hâlâ yaşam mücadelesi verdiğimiz dünya modelleri olarak okurların zihnini harekete geçirir.

1 Platon, "Carta séptima," *Protágoras, Gorgias, Carta septima*, s. 285, çeviri ve önsöz Javier Martınez García, Alianza, Madrid, 1998.

2 Sem Tob de Carrión, *Proverbos morales*, vv. 460-464, ed. I. González Llubera, Cambridge University Press, Cambridge, 1947.

"Belirgin deneyimin gösterdiği üzere yalnızca zamanın eskittiği edimleri değil aynı zamanda bizim yaşadığımız çağın yepyeni olaylarını da unutulmaya havale eden bellek zayıflığı eskilerin kuvvetli ve cesur insanlarının üstün başarılarını yazıya kaydetmeyi uygun, yararlı ve elverişli kılmıştır. Böyle insanların dürüst öğretimin en parlak yansımaları, örnekleri ve kaynakları olduğunu saygın hatip Tully anlatır bize."[3] Berberle papazın Don Quijote'nin kütüphanesinde yakmaya niyetlendikleri ama "türünün dünyadaki en iyi kitabı"[4] olduğuna karar verip ateşe atmadıkları şövalyelik romanı *Tirant lo Blanc* bu sözlerle başlar. Öykü içerisinde böyle kitapları okumak ahmaklık olarak ayıplanır görülmekle birlikte bu kitaplardan belli başlılarının bizi ahmaklıktan uzaklaştırdığı ve bize eski çağların dürüst ve onurlu davranışın "yansımalarını, örneklerini ve kaynaklarını" gösterdiği belirtilmiştir.

---

3 Joannot Martorell ve Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, (1490), s. xxix, çeviri David H. Rosenthal, Schocken Books, New York, 1984.

4 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cilt I, bölüm VI, s. 49, çeviri ve notlar Celina S. de Cortázar e Isaías Lerner, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1969.

Sonsöz
Yaşamak İçin Okuma

Herkes hayat önemlidir der, ama ben okumayı yeğlerim.
Logan Pearson Smith, *Afterthoughts*

Don Quijote'nin birinci cildinin yayımlanmasından iki buçuk yüzyıl sonra Gustave Flaubert kurgu algısı ve gerçeklik algısı arasında aracı olarak okuru keşfetmenin peşine düşmüştü. Gezgin olarak okur, fildişi kuledeki okur, kitapları yalayıp yutan okur; Flaubert'in en erken yazılarından itibaren bunların hepsine eserlerinde yer vermiştir. Hayat çırağı olarak okur Flaubert'in bütün kitaplarının temelidir.

Flaubert kendini okur-gezgin olarak görürdü, atlas gibi okuduğu kitaplar deneyim dünyasını keşfetmesine yardım etmişti. Dostu Mademoiselle de Chantepie'ye verdiği ünlü nasihatında "Yaşamak için oku![1]" der. Son kitabı *Bouvard et Pecuchet*'de (Türkçesi *Bilirbilmezler*) basılı sayfa gezginleri olarak her şeyi okuyup dünya bilgisini edineceklerine inanan iki kitap düşkünü deliyi resmeder. Fakat ölünce romanı yarım kaldığından bir sona ulaşamaz: Bouvard ile Pecuchet'nin uğraşına dair son sayfa olmadığı gibi Flaubert'in kaleme aldığı çabalarının tarih sırasına göre kaydı da yoktur. Dante'nin tanımlanamaz bir yerde sonlanan yolculuklarının aksine, Flaubert'in iki kitap delisinin seyahati okuyabildikleri nice kitabın son satırına hiçbir zaman varmaz, dolayısıyla sözcüklere dökülemeyen Dante'ninkilere benzer ifşaatlara hiç ulaşmaz. Onların seyahati bir bakıma Dante'nin öbür dünyaya çıktığı haccın ayakları yere basan türü, olanaksız görüleni, olanaksız olduğunu, yani başarısız sonuçlanacağını bilerek gerçekleştirmeye yönelik kahramanca girişimdir.

1 Gustave Flaubert, Lettre à Mlle. Leroyer de Chantepie, 6 Haziran 1857, *Correspondance*, seçen ve yayına hazırlayan Bernard Masson, s. 343, Gallimard, Paris, 1979. Flaubert arkadaşına Montaigne okumasını salık verir, bense bu öğüdün çok daha genel anlamda geçerli olduğu kanısındayım.



"Bouvard et Pecuchet" (Bilirbilmezler), Bernard Naudin.
Oeuvres complètes illustres de Gustave Flaubert (Paris: Librairie de France, 1923).

Gelgelelim, böyle kahramanca başarısızlıklara rağmen Flaubert kitapların okura (Kitap Delisi'ne değil bilge okura) düşünmek için akla yatkın bir sığınak sunduğuna inanmıştı. Hamlet'e karşılık verirken fildişi kuleyi dünyanın bönlüğüne karşı bir sığınma yeri, her ne kadar "sözcükler, sözcükler, sözcükler" ile meydana gelmiş de olsalar okurun kitaplarının zekâsıyla huzur içinde baş başa kalabileceği bir yer olarak tanımlamıştı Flaubert. Mademoiselle de Chantepie'ye yazdığı 23 Ocak 1866 Salı tarihli bir başka mektubunda (matmazelin o sırada yaşadığı) Angers'de taşranın "bağnazlığı ve aptallığına" katlanmak zorunda olduğu için üzüntülerini dile getirir. "İnsanlar artık Günahsız Gebeliğe inanmadıklarında, ruh çağırma tahtalarına inanacaklar. Bununla avunmalı ve gidip fildişi kulede yaşamalıyız. Biliyorum, eğlenceli değil, ama eğer kişi bu yöntemi uyguluyorsa, ne avanak bir delidir ne de şarlatanın teki."[2] Flaubert şaka yollu böyle sataşır, şehrin kalabalığından uzaklaşıp kırların azimli huzuruna Horatius'un yöneltti̇ği klasik *beatus ille* övgüsüne. Flaubert'e göre hem şehir hem köy hayatı kirlenmiş, ilkini burjuvanın kalıplaşmış geleneklere bağlılıkları, ikincisiniyse köylülerin salaklıkları bozmuştu. Dünyanın aptallıklarından kaçmaya bakan aklı başında bir kimsenin yegâne sığınma yeri fildişi kuleydi. Bouvard ile Pecuchet kendi fildişi kulelerini hiçbir zaman bulamadılar.

Bouvard et Pecuchet Flaubert'in son eseriydi; "Bibliomania" ise 1837 yılında Flaubert daha onaltı yaşındayken yayımlanmış ilk öyküsü. Kitap toplamaya uğrunda cinayet işleyecek kadar tutku ölçüsünde meraklı bir sahafı anlatır. "Bir kitabı sevmesinin nedeni onun kitap olmasıydı," der Flaubert. "Kokusuna, şekline, başlığına vurulurdu." Bir de şunu ekler Flaubert: "Okumayı zar zor sökmüştü."[3] Takıntılı kitap manyağı kitapların içinde yolculuğa

2 "Quand le peuple ne croira plus à l'Immaculee Conception, il croira aux tables tournantes. Il faut se consoler de cela et vivre dans une tour d'ivoire. Ce n'est pas gai, je le sais; mais avec cette methode, on n'est ni dupe ni charlatan." Alıntı kaynağı *Correspondance*.

3 Gustave Flaubert, *Le Bibliomane*. "Il aimait un livre, parce que c'etait un livre; il aimait son odeur, sa forme, son titre. Ce qu'il aimait dans un manuscrit, c'etait sa vieille date illisible, les lettres gothiques, bizarres et etranges, les lourdes dorures qui chargeaient les dessins; c'etaient ces pages couvertes de poussiere, poussiere dont il aspirait avec delice le parfum suave et tendre. C'etait ce joli mot *finis*,

çıkmadan, onları okumaya azimli bir yere kapanıp, onları sahiden sahiplenmeden biriktiren kitapkurdunun girdiği daha amansız kılıklardan biridir. Kitaba can katmayı istemeden veya becereme-den sadece ölü simgeleri istifler, çünkü okurun nefesi, diğer bir deyişle, Aziz Augustinus'un savunduğu gibi, somut okuması kitaba can verir.

"Bibliomania" ile aynı yılda başka bir hikâye daha yazmıştı Flaubert. Bir sağlık görevlisinin karısının onu intihara götüren zina davasına ilişkin mahkeme kayıtlarından esinlenerek olaylar dizisini ördüğü "Tutku ve Erdem" ona göre "felsefi bir masaldı." Bu ergenlik masalında kadın kahraman düpedüz bir kitapkurdu değildir ama düşlerinde, diyaloglarında, sevginin ne olması ve ne olmaması gerektiğiyle ilgili fikirlerinde romantik kurgular dünya-sı açıkça görülür. Yıllar sonra sağlık memurunun karısı yeni bir bedende dirilerek kitapkurdunun daha belirgin kılığında, romantik takıntıları olan Emma Bovary olarak karşımıza çıkmıştır.

Bibliyo-manyak, Bouvard ve Bovary: Flaubert'in üç kitap düş-künü de ortak ataları olan birer Kitap Delisidirler. 12 Haziran 1852 tarihinde, *Madam Bovary* romanını yazmaya başladıktan yaklaşık on ay sonra sevgilisi Louise Colet'e yazdığı mektupta Flaubert, bütün köklerinin "daha okumayı öğrenmeden ezbere bildiğim kitapta, *Don Quijote*'de bulunduğunu itiraf etmişti, (sonra da üzerlerini, "Normandiya denizlerinin azgın köpükleri, İngiliz hastalığı [epi-lepsi] ve pis kokan sisle"[4] kapladım diye eklemişti). *Don Quijote*, içinde "sanatın" – yani "suni veya havalı" olanın – Flaubert'e iyi ki

---

entoure de deux amours, portes sur un ruban, s'appuyant sur une fontaine, grave sur une tombe, ou reposant dans une corbeille, entre les roses et les pommes d'or et les bouquets bleus. // Cette passion l'avait absorbe tout entier: il mangeait à peine, il ne dormait plus; mais il revait des jours et des nuits entieres à son idee fixe, les livres. Il revait à tout ce que devait avoir de divin, de sublime et de beau, une bibliotheque royale, et il rêvait à s'en faire une aussi grande que celle d'un roi. Comme il respirait à son aise, comme il etait fier et puissant lorsqu'il plongeait sa vue dans les immenses galeries où son oeil se perdait dans les livres! Il levait la tete, des livres – il l'abaissait, des livres – à droite, à gauche, encore des livres.// Il savait à peine lire."

4 Gustave Flaubert'in Louise Colet'e mektubu, 12 Haziran Cumartesi 1852 (Pleiade baskısında 19 Haziran) "Je retrouve toutes mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire, *Don Quichotte*, et il y a de plus, par dessus, l'écume agitee des mers normandes, la maladie anglaise, le brouillard puant."

görünmediği bir kurgunun tedirgin modelini sunuyordu.[5] Çünkü *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* veya *Salambo* gibi "suni" görünen eserlerde bile yapaylık bulunmamasını önemserdi Flaubert. 4 Mayıs 1880 sabahı 10:00'da Guy de Maupassant'a hitaben yazdığı mektupta Flaubert şöyle yazmıştı: "Şapşallığa ve maddi beyhudeliğe verilen önem beni çileden çıkarıyor! Baffouons le chic!" ("Şıklığı taşlayalım").[6] Bunlar Flaubert'in kaleme aldığı son sözleriydi. Dört gün sonra öldü.

Madam Bovary romanında kendini beğenmiş eczacı Homais, Flaubert'in alaya aldığı beyhudeliğe kapılır. "Onu baştan çıkaran her şeyden önce şıklıktı"[7] diye belirtir. Şık olmak, havalı olmak ama üslup umurunda değildi. Okur olarak Emma'yı baştan çıkaran da yine bu şıklık, bu gösterişti, şık olanla zarif olanı karıştırmıştı. Ne kadar kötü yazılmış, nasıl yapay bir dilleri de olsa Emma romantik kitaplarında Charles Bovary'yle bezgin, manasız, kasvetli hayatının tersini bulur. Onun önem verdiği tutkulu *şık* serüvenlerdir, çünkü gerçek olanla kurguyu (gerektiğinde) birbirinden ayırt edebilen Don Quijote'nin aksine, Emma kitaplarını okurken romantik olaylar dizisini olduğu gibi kendi arzularının dünyasına aktarır.

Emma'nın ilk kitapları Charles'la ilk buluşmalarında ona gururla gösterdiği ince, ilkokulda armağan olarak verilen cicili bicili ciltlerdir. Sonradan vikontla aşk macerasının ilerlemiş hallerini bulacağı romanlara gelir sıra: Eugene Sue, Balzac, George Sand'in kitaplarını okuyarak "gizli arzularını hayalinde tatmin etmeye çalışıyordu. ... Vikontun hatırası eksik olmazdı okumalarında. Onunla hayali karakterler arasında bağlantılar kuracaktı. Fakat merkezini Vikont'un oluşturduğu daire gitgide genişler ve taşıdığı hale, onun çehresinden ayrılıp daha uzaklara yayılır, başka düşlere yol açar."[8]

5 Gustave Flaubert, 'in Louise Colet'e mektubu, 22 Kasım 1852. "Ce qu'il y a de prodigieux dans Don Quichotte, c'est l'absence d'art et cette perpetuelle fusion de l'illusion et de la realite qui en fait un livre si comique et si poetique. Quels nains que tous les autres à côté! Comme on se sent petit, mon Dieu! comme on se sent petit!" Alıntı kaynağı *Correspondance*.

6 Gustave Flaubert'in Guy de Maupassant'a mektubu, Croiset, 4 Mayıs 1880. "L'importance attachee à des niaiseries, le pedantisme de la futilite m'exasperent! Bafouns le chic!" Alıntı kaynağı *Correspondance*.

7 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, "Ce qui le seduisait par-dessus tout, c'etait le chic."

8 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Blm IX. "Elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles."

"Gizli arzularını hayalinde tatmin etme": Emma'nın okudukları onun bütün dünyasına renk katar. Hepsi onun tarihi, coğrafyası, manevi aynasıdır. Kurmaca dünyaya öyle kapılmıştır ki yemek masasına bile getirir kitaplarını, sayfaları çeviririken kocası onunla konuşmaya çalışıp iş gününde olup bitenleri anlatmayı dener. Emma onun bu çabalarına okuduğu romanlardan tutkulu sahnelerle karşılık verir. Simgesel bir kitapkurduna dönüştüğü için kitaplar onun gıdası, dünyasını kurduğu nesnelerdir artık.

A. S. Byatt *Madam Bovary* ile ilk karşılaşmasından söz ederken Emma'nın "evinde ya da evli kalmasını" olanaksız kılan "eğer bulabilirse daha fazlası, biraz daha güçlü bir deneyim, biraz daha geniş bir ufuk olduğuna dair içine doğan romantik hislerdir. Onun arzuları okumaları ve eğitimiyle biçimlenmiştir."[9] Gerçeklik kurguladıklarına uygun düşmediği zaman Emma kabahati kitaplarda arar. "Bütün kitapları okudum" der Mallarmé'den önce. Sonunda hayatı kasvetli olduğu, kitaplarda da artık teselli bulamadığı için Emma intihara kalkışacaktır. Ruhunun gıdası yerine düşlerinin besin kaynağı olmuş kitaplar artık Emma'yı teşvik ya da tatmin etmekten uzak kalır. Emma için ne sayfa üstünde ne de dünyada "geniş bir ufuk" vardır. Anglosakson tekerlemesindeki kitapkurdu misali o da yalayıp yuttuğu kitaplardan hakikaten yarar sağlamamıştır.

Cervantes'ten sonra kurgu okurları (daha doğrusu bir romanın hem öznesi hem nesnesi olan kurmaca karakterler) okumayı sindirmede daha bilinçli davranırlar. Charlotte Lennox'ın *The Female Quixote* romanının "aşk maceralarının hayattan gerçek resimler olduğunu zannederek"[10] çevresindeki dünyayı onun hoşuna gidecek romantik romanlara ayna tutmaya zorlayan onsekizinci yüzyılın hafif uçuk haşarı kadın kahramanı Arabella'dan, Tolstoy'un, okumayı yaşanmayan hayatın başa kakılarak hatırlatılması olarak gören Anna Karenina karakterine kadar kurgu ibret alınacak rolü belirgin kılmaktadır.

Anna Karenina Moskova'da Vronski'yle buluştuktan sonra St. Petersburg'a dönerken trende eline bir kitapla kâğıt bıçağı alır,

---

9 A.S. Byatt, "Scenes from a Provincial Life," *The Guardian*, 27 Temmuz 2002.

10 Charlotte Lennox, *The Female Quixote or The Adventures of Arabella*, (1752), Pandora Press, Londra, 1986.

sayfaları açarak okumaya koyulur. "Anna okuyor ve anlıyordu, fakat okumak, başka insanların hayatlarının yansımasını takip etmek zevksiz gelmişti ona. Bizzat kendi yaşamayı çok isterdi. Romanın kadın kahramanının hasta bir adama baktığını okuyunca sessiz adımlarla o hasta adamın odasına yürümek gelmişti içinden, Parlamento Üyelerinden birinin konuşma yaptığını okuduğunda Anna o konuşmayı kendi yapmak istemiş, Lady Mary'nin atla tilki avına çıktığını, görümcesine sataştığını ve cesaretiyle herkesin ağzını açık bıraktığını okuduğu zaman bunları kendi yapmayı arzulamıştı. Ama yapacak hiçbir şey yoktu, o da parmaklarının arasında tuttuğu pürüzsüz bıçakla oynarken okumaya zorladı kendini."[11]

Emma kitapları yalayıp yutar ve kurmaca yaşamları kendi yaşadığını, kâh Balzac'ın kâh Sue'nun kadın kahramanı olduğunu hayal eder. Don Quijote kitapları yalayıp yutarak kendi davranışlarını adil ve uygun gördüğü belli kurmaca şifrelerine uydurur, ama kendinin Lancelot ya da Amadis olmadığını bilir. Anna Karenina okuduğu romanlarda ne ideal karakterleri görür ne de ideal davranma biçimlerini, sadece kendi yaşamadığı hayatı başına kakan hayali yaşantılardır gördüğü. Hayatının kendine ait olmadığının farkındayken, kurmaca yaşamı değil, kendi yaşamını, Lady Mary'nin yaşadığını değil, Anna Karenina'nın hayatını, dünyanın imgesini değil ama dünyada eylemin bir örneğini, yaşamanın neye benzediğine dair bir örneği görmektedir. Nasıl Anna Karenina kendisinin Lady Mary olduğuna inanmadan Lady Mary olmanın ne anlama geldiğini anlıyorsa, biz de Anna Karenina olmasak da Anna Karenina olmanın ne demek olduğunu anlarız. Bu anlama olmazsa, kurgu (ve bizzat toplum) olanaksızdır. Nicolas de Herberay'in sözlerini tekrarlarsak, "Üslubun tadını çıkarasın / Olanlar gerçek mi diye sormayasın."

Blakey Vermeule hayranlık uyandıran çalışmasında, "Edebiyat karakterleri yutan kuma benzer" diye yazmıştı. "Onlar teleskoptur. Bizi aşağı çekerler; bize bakış açısı kazandırırlar." Fakat diye sorar Vermeule, "insanlar bütün dikkatlerini yön bulma aygıtları, yol değil de harita üzerinde, uzaktaki gezegen değil ama teleskop üzerinde toplarlarsa, ne olur?" Platon'un diyaloglarında Sokrates'in

---

11 Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, çeviri Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky, Viking Penguin, New York, 2001.

bahtsız ozan İon'a sorduğu gibi, "Nesnenin kendine değil de temsiline daha çok ilgi göstermek ne anlama gelir?"[12] Vermeule, "Kuşkusuz İon'un buna cevabı yoktu" diye belirtmişti.

Oysa bir yanıt vermek mümkün olabilir. Sokrates'in İon'a yönelttiği soru, her sahici okurun bildiği – Platon da biliyordu mutlaka – o anda, bir dizede, bir satırda, bir fikir veya öyküde, hani birdenbire içimize işleyen, gizlice yöneldiği yalnızca o okura ait karanlık, belli belirsiz sezilen, açıkça söylenmemiş bir şeyin günyüzüne çıktığı beklenmedik ve derinden gelen o anda yanıtlanmıştır belki de. O dizeye, cümle ya da hikâyeye maddi varlığın kendisinden daima daha çok ilgi gösteririz, çünkü güneşteki lekeler misali bizler zayıf algıları olan, duyularımız tarafından kandırılan yaratıklarız, ancak edebi dil her ne kadar belirsiz, güvenilmez bir araç olsa da bazı mucizevi anlarda dünyayı görmemize yardım etmeye gücü yeter.

Don Quijote'nin şövalyelik maceralarıyla Emma Bovary'nin okuduğu romanların başkahramanları gerçek varlığın silik gölgeleri olabilir, yine de okurlarını – Emma örneğinde tamamen, Alonso Quijano söz konusu olduğundaysa belirsizce etki altına almaya ve onları yeldeğirmenlerine mızrak doğrultmaya, romantik kalelerde oturmaya zorlayacak güçleri vardır. Ya da Anna Karenina örneğinde görüldüğü üzere Flaubert'in öğüdüne kulak verip "yaşamaya" yöneltirler. Sonunda ölüm gelir, o başka.

Cervantes gibi Flaubert de kurgunun bu başlıca gücünü, yeniden yaratmada ve "varlığın kendisini" deneyimlerimize aktarmada olağanüstü kabiliyetini sezmişti. Ayrıca davranış ilkelerimizi ille de maddi eylemle değil, türlü olası sebepleri ve sonuçlarıyla bu davranışın sahnelendiği hikâyeler aracılığıyla öğrendiğimizi de bilirdi. Metnin kurduğu sahnede kendi benliklerimizin çoklu kılıklarda oynadığını görürüz, gördüklerimizden bir şey öğrenebiliriz ve çoğu zaman öğreniriz. Kurgu bu anlamda örnek olur, eğer olaylar dizisinin sürgit görünmesi dünyayla alışverişimizde olasılıkları tüketmezse, belki de bir bölümü, belli bir olay ya da karakter, bir hikâyede belirli bir ayrıntı hayatlarımızda bir dönüm noktasına

12 Blakey Vermeule, *Why Do We Care About Literary Characters?* s. 246-247, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2010.

ışık tutacaktır. Chesterton, "her sıradan kitabın bir yerinde gömülü beş altı söz vardır, geri kalanların hepsi aslında onlar için yazılır"[13] diyordu: İşte okurların kendi içinde bulundukları koşulları, bilinçli ya da bilinçsizce, anlamaya çalıştıkları o beş altı sözcükte gizlidir.

İster gezgin, ister fildişi kulenin bir sakini veya kitapları yalayıp yutanlar olarak okur metaforlarına ödünç verilmiş anlamlar asla aynı kalmazlar. Anglosakson tekerlemesindeki pisboğaz okurdan İfşaat'ın sözcükle beslenen oku. Kitapkurdunun ille de olumsuz bir çağrışım yapması gerekmez. Biz okuyan yaratıklarız, sözcükleri sindiririz, sözcüklerden meydana geliriz, sözlerin dünyada bulunmamıza araç olduğunu biliriz, ayrıca gerçekliğimizi sözcüklerle belirleriz, bizler de sözcüklerle özdeşleşiriz.

13 G. K. Chesteron, "Dombey and Son," *Chesterton on Dickens*, Giriş yazısı Michael Slater, J. M. Dent and Sons, Londra, 1992.

Dizin

Teşekkür

Benden Rosenbach derslerini vermemi isteyerek bu kitabı yazmama giden yolu açan David McKnight ile Pennsylvania Üniversitesi yönetim kuruluna teşekkür borçluyum. Thanks to the several librarians at the Free Kütüphanesi, Rosenbach Kütüphanesi, Pennsylvania Üniversitesi Kütüphanesi ve Yahudi Merkezi Kütüphanesi'nin görevlilerine ziyaretim sırasında gösterdikleri konukseverlikleri ve yardımları için teşekkür ederim. Hepsinden önemlisi zekâsı, bilgisi ve nezaketiyle editörlere yönelik önyargılarımı ortadan kaldıran Jerry Silverman'a teşekkürler.

Mondion, Şubat 2012